

Kommunale und seigneurale Bildersprache des Quattrocento in Padua und Ferrara

Lucas Burkart (Basel)

Die Fresken des Salone della Ragione im Kommunalpalast von Padua und der Sala dei Mesi im herzoglichen Palast von Ferrara stellen zwei der größten heute noch erhaltenen Bilderzyklen des italienischen 15. Jahrhunderts dar. Die Gemeinsamkeiten der Zyklen in Padua und Ferrara sind zahlreich; beide nehmen mit ihrem Programm einen ganzen Raum in Anspruch. Sowohl in Padua als auch in Ferrara ist der Standort der Fresken bedeutsam, der Palazzo della Ragione und der Palazzo Schifanoia sind gleichsam Bestandteil der Bildersprache. Auch hinsichtlich ihrer Gattung und ihrer Entstehungszeit sind die Dekorationsprogramme durchaus vergleichbar. Bei beiden Freskenzyklen handelt es sich um Monatsdarstellungen, und ihre Entstehung fällt in die Jahre zwischen 1420 und 1470.

All diesen Gemeinsamkeiten steht jedoch der Augenschein gegenüber. Ein paralleler Blick auf die zwei Freskenprogramme lässt zunächst vor allem Unterschiede hervortreten (Abb. 6 & 12). Eine Stadt stellt offensichtlich (sich und) ihre Monate in ganz anderer Weise dar als dies ein Fürstenhof tut. Die strukturellen Merkmale zweier unterschiedlicher Sozialsphären, zum einen ein kleiner, jedoch im Mächtenspiel der italienischen Frührenaissance nicht unwichtiger Fürstenhof, zum anderen eine Kommune, die sich an die Präsenz einer mächtigen Nachbarschaft gewöhnen muß, hinterlassen ihre Spuren auch in einer unterschiedlichen Sprache der Bilder. Das Anbringen von Bildern an privilegierter Stelle mag in beiden Systemen einer ähnlichen Zielsetzung dienen, doch kann soziale und symbolische Repräsentation von Stadt und Hof sich nicht schematisch über die strukturellen Unterschiede ihrer Umgebung hinwegsetzen. Unterschiede, die vom Auftraggeber der Zyklen über eine geeignete Lokalität bis hin zum Grad der Öffentlichkeit und Sichtbarkeit reichen, sind Manifestationen dieser unterschiedlichen Sozialstrukturen.

Eine Lektüre, die die beiden Dekorationssysteme im Kontext von Auftraggeber, Publikum und funktionalem Rahmen analysiert, verspricht ein besseres Verständnis, als es die bloße Bildbetrachtung für sich alleine vermöchte. Denn eine unterschiedliche Bildersprache von Stadt und Hof hat ihren Ursprung nicht primär bei den Formen der Darstellung und den bildlichen Ausdrucksmitteln, sondern bei einer an zwei verschiedenen Sozialsphären gewachsenen Wahrnehmung. Somit kann eine Untersuchung kommunaler und seigneuraler Bildersprache nicht alleine die Formenvielfalt zweier Bildprogramme und die Traditionen beschreiben, denen sie verpflichtet sind, sondern muß die Verwendung der Formen in das System sozialer und symbolischer Repräsentation integrieren, indem sie mögliche Wahrnehmungsmuster zweier unterschiedlicher Sozialsphären zu rekonstruieren sucht.

I. PADUA, die Stadt

Am 3. Februar 1420 richtet der venezianische Doge, Tommaso Mocenigo, einen Brief an Marco Dandolo, Podestà in Padua, und den Capitano del popolo, Lorenzo Bragadin. Es handelt sich dabei um Anweisungen den Wiederaufbau des Palazzo della Ragione betreffend, der in einem Brand am 2. Februar den Flammen zum Opfer gefallen ist. Woher der Doge von dem Brand weiß, ist nicht geklärt, fehlt in den venezianischen Archiven darauf doch jeglicher Hinweis.¹ Mocenigo lobt den Podestà und seinen Capitano ihrer Bemühungen und Vorkehrungen wegen, den Palazzo so schnell wie möglich wieder aufzubauen. Er ermahnt sie dabei, das Blei, aber auch alles andere, was nützlich sein könnte, suchen zu lassen, damit es wiederverwertet werden kann; all dies soll so vor sich gehen, dass der Schaden so klein wie möglich gehalten wird, womit er wohl nicht nur die ökonomischen Verluste meint.²

Einen eigentlichen Augenzeugenbericht des Brandes finden wir in einer anderen Quelle. Der Humanist Sico Polenton beschreibt in einem Brief an einen Freund, Giovanni da Verona, Gewalt und verheerende Auswirkung des

¹ Vgl. A. MOSCHETTI: *Principale Palacium Comunis Padue*. In: *Bollettino del Museo Civico di Padova* (von jetzt: *BMCP*) 28, 1934-1939, S. 23.

² *“Thomas Mocenigo dei gratia dux Venetiarum ... Nobilibus et sapientibus viris Marco Dandolo de suo mandato potestati et Laurentio Bragadino capitaneo Padue fidelibus dilectis et dilectionem affectum. Ex litteris vestris nuper receptis intelleximus disciplenter infortunium et casum occursum de combustione palacii iuris Padue. Intelleximusque modos et diligentias vestras circa reparationem ipsius ignis et circa alia in litteris vestris contenta qui nobis summe placuerunt et provide prudentias et sollicitas provisiones vestras merito laudamus. Et licet simus certissimi vos insistere quantum potestis quod de dicta combustione habeatur quam minus damnum poterit, tamen vobis recordamus quod sollicitetis recuperare plumbum et alia que poterunt recuperari sic quod recipiatur quam minus damnum fieri poterit.”* In: Museo Civico di Padova, Ducali alla Cancelleria civica, tomo I, 1406-1473, c. 34.

Brandes.³ Mitten in der Nacht in Flammen stehend, brannte die alte Holzkonstruktion des Palazzo wie Zunder, so dass die herbeieilenden Bürger, aufgeschreckt durch das Läuten der Glocken in der Stadt, nicht mehr eingreifen konnten. Er versichert seinem Freund, dass der Schaden bei weitem größer sei, als man sich denken kann (*“longe maius, quam quis animo cogitet, damnum est”*). Dies, so Polenton, trifft auch für die gemalte Ausstattung (*“ornamenta picturarum”*) im Palazzo della Ragione zu, wobei wir nicht genau wissen, von welchen Bildern hier die Rede ist. Schenkt man den Quellen Glauben, so scheint der Palazzo della Ragione anfangs Februar 1420 beinahe vollständig zerstört worden zu sein. Doch gerade über das Ausmaß der Zerstörung und allfällige Veränderungen in der Folge des Brandes, vornehmlich des Freskenzyklus im Salone, ist man sich in der Forschung keineswegs einig.

Die Überlieferungsgeschichte des Palazzo della Ragione und des Freskenzyklus ist bis heute nicht lückenlos aufgearbeitet. Scheint man seit den Untersuchungen von Moschetti zur Baugeschichte und den Veränderungen in der architektonischen Struktur des Palazzo gemeinhin übereinzustimmen, bleibt zu den Fresken, die sich im oberen Stockwerk befinden, vieles unklar.⁴ Ganz bestimmt läßt sich sagen, dass entgegen dem aus den Quellen gewonnenen Eindruck zumindest gewisse Teile des Dekorationssystem aus dem 14. Jahrhundert stammen. Die Darstellungen der sieben Tugenden im unteren Register etwa lassen sich Giusto de' Menabuoi zuordnen. Welchen Anteil Giusto an der Dekoration der oberen drei Register haben könnte, bleibt hingegen unklar. Grossato kommt auf Grund stilistischer Untersuchungen und der Ergebnisse der letzten, in den 50er Jahren vorgenommenen Säuberung der Fresken zum Schluß, dass der größte Teil der oberen drei Register zwischen 1420 und 1440 entstanden ist

³ *“o diem infelicem, si fas est dici diem, qua puricatio colatur beatissime Virginis matris dei. festus quidem haudquaquam dies, verum infestus semper et Patavinis perpetuo memorandum tante cladis accepte memoria, februi huius IIII nonas tribus horis lignorum tanta magnitudo tantaque multitudo, infinita et innumerabilis esset, tamquam deo irato et fatis iubentibus, in cinerem versa est tanta celeritate, ut populi huius, qui studio adiuuandi, tubis campanis, vocibus excitatus, frequentissimus venit, cineres multi, ignem pauci viderent, quod ligna illa, quae laricea, vetusta, sicca essent, palearum in modum primo ardore ipso exusta sint. quid dicam Iohannes? dicto citius eminentissimus ille arcus liquefactos plumbo decidit, nichil penitissime ligni usquam relictum. muros in presentia denudatos videres; catenas illas maximas, murorum vincula, pendentes distortas, ruptas videres; vestibula corruptis igne columnis alicubi delapsa videres ...”*. Und später zum Schaden am Bilderschmuck des Palazzo und den Gerichten *“... michi crede, Joannes, longe maius, quam quis animo cogitet, damnum est. missa facio ornamenta picturarum, pretereo subsellia sribarum, taceo tribunalia iudicum.”* In: La Catinia, le Orazioni e le Epistole die Siccò Polenton umanista trentino del secolo XV, ed. ed ill. di A. SEGARIZZI, Padua 1891, S. 111f.

⁴ Zur Baugeschichte des Kommunalpalastes vgl. die Beiträge von A. MOSCHETTI: *Principale Palacium ...* In: *BMCP* 25, 1932, S. 143-192; 26, 1933, S. 99-105; 27-28, 1934-1939, S. 189-261.

(Abb. 1).⁵ Die These, Teile des heute sichtbaren Zyklus liessen sich Giotto zuschreiben, wird von Grossato hingegen verworfen.⁶ An weiteren Vermutungen, die gewisse Partien des Zyklus anderen Meistern zuschreiben, fehlt es nicht; der Name des Francesco Squarcone (1397-1468), des Lehrers Andrea Mantegnas, ist in diesem Zusammenhang gefallen, doch konnten hierfür keine weiteren Indizien gefunden werden. Der Großteil der Ausführungen in den oberen Registern des Zyklus wird in der heutigen Forschung meist den Werkstätten des Niccolò Miretto und Stefano da Ferrara zugeordnet.⁷

Die Zuschreibung der Fresken des 14. und 15. Jahrhunderts bleiben jedoch nicht das einzige Problem. Als ebenso komplex erweist sich der Versuch, die in den folgenden Jahrhunderten vorgenommenen Veränderungen am Freskenzyklus zu rekonstruieren. Wissen wir über Zusätze und Veränderungen einzelner Teile auch Bescheid, so bleibt gänzlich unklar, ob die Fresken nur verbessert, das heißt in ihren ursprünglichen Motiven und Kompositionen wiederhergestellt wurden, oder ob auch das Bildprogramm selbst verändert wurde.⁸

Das Dekorationsprogramm des Salone ist alleine seiner Überlieferungsgeschichte wegen ein komplexes System von Kontinuitäten, Überlagerungen und Erneuerungen.⁹ Die unbeantworteten Fragen nach chronologischer Zuordnung und Zuschreibung einzelner Fresken zu gewissen Meistern oder Werkstätten müssen auch hier ungeklärt bleiben. Die exakte kunsthistorische Aufarbeitung des Salone stellt ein wissenschaftliches Desiderat dar, doch halte ich sie für den hier vorgeschlagenen Versuch einer neuen Lesart des Freskenzyklus nicht für unabdingbar, um so mehr als sich die Analyse nicht auf ausgewählte Einzelbilder stützt, deren Einordnung ungewiß bleiben. Aufgrund der vielen unsicheren Ordnungsparameter muß der Freskenzyklus in seiner Gesamtheit zum Ausgangs- und Mittelpunkt der Analyse werden. Aus der von der bisherigen Forschung geleisteten motivgeschichtlichen Einbindung einzelner Teile des

⁵ L. GROSSATO: La decorazione pittorica del Salone: "Gli affreschi che ricoprono attualmente le pareti del Salone furono eseguiti nella loro quasi totalità poco dopo il 1420 ..." In: Il Palazzo della Ragione a Padova, ed. C. G. Mor et al., Venedig 1963, S. 51.

⁶ "Che nulla rimanga della primitiva decorazione eseguita da Giotto e collaboratori e che tutto l'intero ciclo superiore sia stata completamente rifatta dopo l'incendio del 1420 è nostra ferma opinione basata su elementi di ordine stilistico." *ibidem* S. 58.

⁷ L. GROSSATO: La decorazione... (wie Anm. 5) S. 54; C. L. RAGGHIANI: Stefano da Ferrara. Problemi critici tra Giotto a Padova, l'espansione di Altichiero e il primo Quattrocento a Ferrara, Florenz 1972; so ebenfalls die neueste Monographie zum Salone. Vgl. A. TENENTI, A. BOZZOLATO, E. BERTI, A. VEDOVATO: Il Palazzo della Ragione a Padova, 3 vols., Rom 1992.

⁸ So etwa für die Erneuerung im Jahre 1756, als ein Sturm das Dach vom Palazzo della Ragione riss und Teile des Zyklus zerstörte. Über diesen Fall sind wir ausserordentlich gut unterrichtet, kennen wir doch den für die Erneuerung verantwortlichen Künstler. Das hier angesprochene Problem bleibt jedoch völlig im Dunklen.

⁹ Zu einer möglichen Wahrnehmung dieses diachronen Charakters des Dekorationsprogramms um 1420 vgl. unten Anm. 47.

Zyklus in Bildtraditionen sollen Ideen und intentionale Bedeutungsebenen des Kunstwerks in seinem Umfeld erschlossen werden.¹⁰

1. Der lange Arm des Löwen

Wenden wir uns hierzu nochmals dem venezianischen Dogen Tommaso Mocenigo zu. Zehn Tage nach seinem ersten Brief richtet sich der Doge in zwei weiteren Schreiben erneut an den Podestà und den Capitano in Padua und erteilt ihnen neue Anweisungen. Zunächst erteilt ihnen Mocenigo den Auftrag, die für den Wiederaufbau nötigen Gelder aus den Einkünften der *Dadia delle lancie*¹¹ zu nehmen. Mit den Mitteln für zwei Jahre eines der reichsten Steuerämter der Stadt, dessen Einnahmen normalerweise direkt an die Serenissima gingen, soll der Wiederaufbau finanziert werden.¹² In dem zweiten Brief werden Marco Dandolo und Lorenzo Bragadin zwei venezianische Ingenieure angekündigt. Bartolomeo Rizzo und ein gewisser Maestro Pezino werden den Schaden untersuchen und den Wiederaufbau zusammen mit paduanischen Baumeistern leiten; in den Detailfragen sollen Podestà und Capitano nach ihrem Gutdünken entscheiden.¹³

Die Sorge Venedigs, den Wiederaufbau zu organisieren und indirekt auch zu finanzieren, unterstreicht das Interesse der Seerepublik am Palazzo della Ragione als dem zentralen Repräsentationsbau einer erst seit kurzem unter venezianischer Kontrolle stehenden Stadt auf dem Festland. Der Kommunalpalast reprä-

¹⁰ Sich von den Bildtraditionen etwas zu lösen und den Salone in einen weiteren Kontext zu stellen, gilt auch der Versuch von Diana Norman. In einem Vergleich zwischen Siena, Florenz und Padua gelingt es der Autorin, gewisse Strukturen in der Bedeutungsebene des Kommunalpalastes herauszuarbeiten; für die Fresken selbst wird dieser Ansatz jedoch nicht konsequent genug weitergeführt, und die Interpretation bewegt sich im bekannten Rahmen. Der Umfang des Projektes, in dem drei Städte über einen Zeitraum von 120 Jahren untersucht werden, verunmöglicht darüber hinaus wohl eine exakte Analyse des Zyklus. Vgl. D. NORMAN (ed.): *Siena, Florence and Padua. Art. Society and Religion 1280-1400*, 2 vols., New Haven - London 1995.

¹¹ In Venèdig und den venezianischen Besitzungen ist *Dadia* eine Bezeichnung für die indirekten Steuern.

¹² Museo Civivo di Padova, Ducali alla Cancelleria civica, tomo I, 1406-1473, c. 37.

¹³ "*Cum receptione litterarum vestrarum circa expeditionem et evacuationem istius palatii combusti avidissimi ut edificentur menia ipsius presentialiter aestimamus ingenarios sufficientiores quam habeamus et magistrum Bartholomeum Rizo quem requisistis et magistrum Pizinum quem noscitis in talibus non parum peritum, cum quibus conferre examinare discutere et deliberare poteritis prout sapientie vestre videbitur opportunum, poteritis etiam congregare de magistris ingegnariis fidelibus nostris paduanis ut simul conferre possint ad hoc ut deliberatio sana et bene deliberata sequatur. Volumus etiam ut pro expensis quas facient ipsi magistri quos de Veneciis destinamus provideatis vos tam pro accessu quam mora et reditu sicut erit expediens. Et ponatis ad computum expensarum fiendarum pro palatio expensas predictas.*" ibidem c. 38.

sentiert nicht einfach Macht an sich, sondern fügt sich in ein subtiles Netz bedeutungsvoller Zeichen innerhalb der städtischen Architektur. Dementsprechend ist der Umgang Venedigs, nachdem Francesco il Novello im Jahre 1405 besiegt ist und damit die Signorie der Carraresi ein Ende gefunden hat, mit den verschiedenen architektonischen Bedeutungsträgern sehr unterschiedlich. Bei der Einnahme der Stadt durch die Venezianer wird die Reggia carrarese vollständig zerstört, während 15 Jahre später der Palazzo della Ragione unter der Anleitung und mit der finanziellen Hilfe Venedigs wiederaufgebaut wird. Vergegenwärtigt man sich die Konnotationen der beiden Bauten – Reggia carrarese und Palazzo della Ragione –, erscheint diese Handlungsweise sinnvoll. Die Reggia carrarese ist städtischer Sitz der Familie, das heißt befestigter Palazzo und damit das Sinnbild der Signoria der Carrara, deren Zerstörung Venedig, nach den langwierigen Konflikten seit dem 14. Jahrhundert, physisch wie symbolisch nötig scheinen muß. Der Palazzo della Ragione hingegen ist das profane Zentrum der Kommune, derer man sich eben bemächtigt hat und die man als funktionierenden Organismus zu kontrollieren wünscht.¹⁴

Nicht nur um den Wiederaufbau des Gebäudes ist Venedig besorgt, sondern auch in der ikonographischen Ausstattung des Salone selbst ist die Präsenz der Republik deutlich spürbar. Neben anderen heraldischen Darstellungen, vor allem derjenigen Paduas – rotes Kreuz auf weißem Grund – ist der Löwe von San Marco insgesamt zwölfmal dargestellt. Der Markuslöwe bleibt jedoch nicht das einzige Zeichen, das auf Venedig verweist. Die beiden großen Fresken an den Stirnwänden, das heißt an den prominentesten Positionen innerhalb des gesamten Freskenzyklus, zeigen eine Marienkrönung und den Heiligen Markus.

Die Präsenz der Lagunenrepublik manifestiert sich nicht in militärischer Macht, Zerstörung oder völliger Erneuerung der Kommune, sondern in einer kontrollierten Umdeutung des Bestehenden. Der Duktus des Markusfreskos ist dementsprechend nicht gewalttätig, was die Zerstörung der Kommune symbolisieren würde, sondern präsentiert die kontrollierte Verteilung von materiellen und symbolischen Gütern: Markus sitzt vor einer Kulisse spätgotischer Idealarchitektur als Almosen spendende, gütige, jedoch unverkennbar mächtige Repräsentation Venedigs (Abb. 2).

Das Fresko der Marienkrönung ist politisch in einem doppelten Sinn; einerseits ist der Fingerzeig auf Venedig für die Zeitgenossen sehr deutlich, andererseits repräsentiert die Madonna ein politisches Ideal, dessen sich Venedig hier bedient (Abb. 3).¹⁵ Der Legende nach wurde Venedig am Tag der Verkündigung

¹⁴ Zur Politik Venedigs auf der *terra ferma* vgl. G. GOZZI, M. KNAPTON: *La Repubblica di Venezia nell'età moderna. Dalla guerra di Chioggia al 1517*, Turin 1986; D. HAY, J. LAW: *Italy in the Age of Renaissance, 1380-1530*, London 1989.

¹⁵ Die ältere ikonographische Forschung vertrat in der Folge von Venturi eine Datierung der *Incoronazione* im 14. Jahrhundert. Eine Datierung nach 1405, die meine Lesweise der Marienkrönung als eine politische Repräsentation Venedigs impliziert, wird von neueren formal-

gegründet; Maria ist, auch wenn die sterblichen Überreste des Evangelisten Markus Venedigs Hauptreliquie bleiben, ebenfalls Stadtpatronin. Der von der Legende gestiftete Bezug der Republik zur Muttergottes alleine vermag jedoch die Aufnahme des ikonographischen Motivs der *Incoronazione* in das Bildprogramm des Salone nicht ausreichend zu erklären. Ein Blick auf die innervenezianische Bildpolitik liefert uns jedoch einen weiteren Hinweis. Auf der Stirnseite der Sala del Maggior Consiglio im Dogenpalast fertigt Guariento in den Jahren 1365-67 eine Marienkrönung an;¹⁶ auffällig ist nicht nur, dass im Salone dasselbe ikonographische Motiv verwendet wird, sondern auch dass dessen Platzierung derjenigen im Dogenpalast genau entspricht. Die Bildersprache Paduas wird derjenigen Venedigs angeglichen. Über den ersten machtvollen Gestus hinaus, ein Bildprogramm in dieser Weise zu definieren, verspricht die Einbindung Paduas in eine venezianische Bildersprache auch Kontinuität von Herrschaft. Die dauernde Zurschaustellung der venezianischen Macht vergegenwärtigt dem Publikum symbolisch, jedoch nicht weniger unmißverständlich als etwa die Person des venezianischen Podestà die kontrollierende Präsenz Venedigs. Die enge Verbindung der Madonna zur Gründungslegende der Stadt Venedig, die für Padua erst im Bildtransfer vom Dogenpalast in den Salone politisch relevant wird, ist jedoch nur ein Aspekt dieser Mariendarstellung; ein weiterer ergibt sich aus einer zweiten, politischen Natur der Muttergottes als Stadtpatronin selbst.

Um 1315 hat Simone Martini in Siena das erste uns bekannte Fresko sakralen Motivs in einem Profanbau gemalt: die Maestà im fünf Jahre zuvor fertiggestellten Palazzo Pubblico (Abb. 4). Hier ist die Madonna als erste Stadtpatronin, umgeben von einem himmlischen Hofstaat und den vier *Avvocati* von Siena: Ansano, Savino, Crescenzo und Vittore, im Ratsaal anwesend. Die direkteste Botschaft äußert jedoch nicht Maria, sondern Christus; in seiner linken Hand hält er ein Blatt mit dem Spruch: "*Diligite iustitiam qui iudicatis terram*" ("Liebt die Gerechtigkeit, die ihr die Erde richtet"), während er mit der rechten Hand die Betrachter segnet. Die Präsenz Marias und Christus im großen Versammlungsraum der Kommune hat die Funktion, den im Saal Versammelten jene moralische Kompetenz aufzuzeigen, aus der Legitimation von Herrschaft ausschliesslich fließen kann.

stilistischen Untersuchungen seit Coletti und spätestens seit Grossato gestützt. Vgl. A. VENTURI: *Storia dell'arte italiana*, V, 1907, S.924; L. COLETTI: *Studi sulla pittura del Trecento a Padova. Guariento e Semitecolo*. In: *Rivista d'arte* 12, 1930; L. GROSSATO: *La Decorazione ...* (wie Anm. 5) S. 63f.

¹⁶ Zur Ikonographie des Dogenpalastes in Venedig vgl. S. SINDING-LARSEN: *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*. In: *Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia (Institutum Romanum Norvegiae)*, Rom 1974; W. WOLTERS: *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983.

Die politische Kompetenz der Stadtpatronin taucht im Fresko von Simone Martini keineswegs erstmals auf. Wie die Studien von Alexander Perrig und Hans Belting zeigen, beginnt die politische Besetzung der Muttergottes als Stadtpatronin am Vorabend der Schlacht von Montaperti im Dom von Siena, als die Madonna in der Form eines Relieftabels zur Königin von Siena emannt wird.¹⁷ Diese politische Funktion, so Perrig und Belting, läßt sich in der Folge nicht mehr vom kultischen Mittelpunkt im Sieneser Dom trennen; die späteren Madonnendarstellungen von Guido da Siena und besonders diejenige von Duccio da Buoninsegna unterstreichen dies. Diese Interpretation leuchtet nicht nur ein, sondern sie alleine vermag, wie insbesondere Perrig zeigt, die teilweise unkonventionelle formale Entwicklung zwischen den einzelnen Bildern zu erklären.¹⁸ Der Transfer des politischen Bildes vom Sieneser Dom in den Ratsaal, vom kultischen in das politische Zentrum der Kommune unterstreicht dabei den politischen Charakter des Bildtypus nochmals und verleiht ihm gleichzeitig eine andere Konnotation. Im Ambiente des Palazzo Pubblico ist die Maestà nicht mehr kultisches Zentrum und durch den Kult vermittelte Repräsentation der *città libera e felice*, sondern sie steht hier auch für deren politisch-soziale Organisationsform: das kommunale Regiment. Dabei übernehmen die vier *Avvocati* eine Vermittlerrolle zwischen der Welt des politischen Alltages und der himmlischen Aura um die Muttergottes und Christus. Diese Mittlerrolle spiegelt sich auch in der Komposition des Bildes wieder; die vier *Avvocati* knien vor dem Podium, auf dem der Thron der Muttergottes und der himmlische Hofstaat sich befinden. Dass sich die Stadtpatronin als mächtige Repräsentation sienesischer Herrschaft nicht alleine aus dem Dom, sondern ebenfalls aus der Stadt hinaus transferieren läßt, also 'außenpolitisch' wirksam sein kann, zeigen die von Perrig angeführten Beispiele in San Gimignano und Massa Marittima, wo die Maestà als eindeutig sienesische Repräsentation Einzug in die kommunalen Räumlichkeiten hält. Ebenso beschränkt sich die Wirksamkeit der politischen Kompetenz der Stadtpatronin, oder zumindest der Glaube daran nicht auf die erste Hälfte des Trecento, wie eine Episode aus dem 16. Jahrhundert belegt. Während des Krieges gegen Cosimo I. de' Medici präsentieren die Sieneser Bürger im Jahre 1555 als letzte Hoffnung einem Mariengemälde die Schlüssel zu den Toren der Stadt. Selbstverständlich handelt es sich nicht um eine beliebige Mariendarstellung, sondern um eben jene Maestà des Duccio di Buoninsegna, das kultische Zentrum

¹⁷ A. PERRIG: Formen der politischen Propaganda der Kommune von Siena in der ersten Trecento-Hälfte. In: *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, hg. von K. CLAUSBERG, D. KIMPEL, H.-J. KUNST, R. SUCKALE, Giessen 1981, S. 213f. H. BELTING: Das Werk im Kontext. In: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. von H. BELTING, H. DILLY, W. KEMP, W. SAUERLÄNDER, M. WARNKE, Berlin 1985, S. 186f. Zur Muttergottes als Stadtpatronin von Siena im allgemeinen vgl. T. BURCKHARDT: *Siena – Stadt der Jungfrau*, Olten/Lausanne 1985.

¹⁸ A. PERRIG: Formen der politischen ... (wie Anm. 17) S. 226.

im Dom, das die Kommune zusammen mit dem Fresko von Simone Martini seit knapp 250 Jahren wirksam beschützt hat – dieses Mal jedoch ohne Erfolg; Cosimo unterwirft Siena und integriert die Stadt ins Herzogtum Toskana.

In der Folge der genuin sienesischen Bildprogrammatische geht die zweite, politische Natur auf jede Madonnendarstellung über. Der politische Gehalt, den die Bilder der Stadtpatronin gewonnen haben, kann sich nicht nur, wie die Beispiele von San Gimignano und Massa Marittima zeigen, von der städtischen Umgebung Sienas lösen, sondern auch vom konkreten politischen Kontext des toskanischen Stadtstaates und zum Sinnbild der freien Kommune schlechthin werden; die Stadtpatronin Maria wird zur Repräsentation eines politischen Idealtypus.

Venedig inkorporiert diese zweite Natur im Dienst seiner Expansionspolitik auf der *Terra Ferma*. Indem Venedig die Marienkrönung als direktes Gegenüber des Evangelisten, das heißt der prägnantesten Repräsentation ihrer selbst, in das Dekorationsystem des Salone aufnimmt, stilisiert sich die Seerepublik als Vermittlerin zwischen der Muttergottes und der Kommune Padua. Hier sind es nicht mehr die städtischen Räte, die durch die Patrone als Fürbitter für die Kommune auftreten, sondern Venedig selbst. Mit der Einführung des Typus der *Incoronazione*, die im Jahre 1420 im Salone nur als venezianischer Typus verstanden werden kann, übernimmt Venedig die Rolle der Vertretung am 'himmlischen Hof' der Madonna.¹⁹ Die Madonna im Salone ist demnach nur als eine von Venedig vermittelte und auf den Schutz und die Macht Venedigs verweisende Instanz wirksam. Gerade die Tatsache, dass es sich bei Padua nach 1405 nicht mehr um eine freie Kommune, sondern um eine in kommunalen Strukturen funktionierende, von Venedig in einem Abhängigkeitsverhältnis gehaltene Stadt handelt, macht die Mariendarstellung im Salone zu einem programmatischen Bild. Die ideale Kommune soll hier vorgestellt werden, obwohl sie als solche in Padua gar nicht mehr existiert, oder besser, gerade deswegen.

Der Palazzo della Ragione ist als Repräsentationszentrum der Kommune der ideale Standort, machtvolle Bilder politischen Inhaltes anzubringen. Es darf nicht verwundern, dass die *Serenissima* den Wiederaufbau des im Brand zerstörten Kommunalpalastes zum Anlaß nimmt, sich selbst als Beschützerin der Kommune Padua darzustellen und diese Stellung mit der Präsenz ihrer Zeichen wirksam zu inszenieren. In Analogie zu den realen Verhältnissen von Kontrolle und Besetzung der beiden mächtigen Ämter des *Podestà* und des *Capitano del popolo* mit venezianischen Adligen stellt das Freskenprogramm des Salone nicht die Zerstörung der städtischen Strukturen dar, sondern deren geschickte Um-

¹⁹ Die typologische Unterscheidung von Marienbildern (*Incoronazione* und *Maestà*) soll hier nicht verschwiegen werden. In meiner Argumentation steht jedoch nicht der Typus - schliesslich keine Differenzierung des frühen 15. Jahrhunderts, sondern des Faches Kunstgeschichte - an und für sich im Vordergrund, sondern die zeitgenössische Bedeutung der Madonna als Stadtpatronin und ihre politische Kompetenz als solche.

deutung durch gezielte Zusätze oder Auslassungen in der kommunalen Sprache der Bilder – einer Sprache, die im lokalen städtischen Kontext funktioniert.

2. Sprechende Tiere

Der Arzt Michele Savonarola, Onkel des berühmten Ferrareser Predigers Girolamo Savonarola, schildert in seiner um 1445 verfaßten Chronik Paduas das Obergeschoß des Palazzo della Ragione, den Salone, wie wir ihn zumindest von der äusseren Struktur her heute beinahe noch unverändert sehen. Dabei läßt Michele an der Funktion des Salone innerhalb der städtischen Kommune keine Zweifel bestehen: *“Nun will ich von jenem prächtigen und einzigartigen Palast unserer Stadt berichten, der von allen Palästen der Welt der prachtvollste und ausgezeichnetste ist; dort werden die Gesetze diskutiert, um die Streitigkeiten der Leute zu schlichten, damit sie in Frieden miteinander leben.”*²⁰ Zu Beginn des 15. Jahrhunderts ist der Salone ein riesiger Gerichtssaal, in dem gemäß den städtischen Statuten die Rechtsangelegenheiten der Kommune verhandelt werden.²¹ Auch die Innenausstattung des Salone ist von diesen Aktivitäten geprägt. Schon Michele berichtet von Tierdarstellungen, von denen die Gerichtsbänke ihren Namen erhalten und die den Zuständigkeitsbereich eines einzelnen Gerichts markieren²²; zu jedem dieser Tierembleme gehört auch ein heute unleserlich gewordener Sinnspruch; in einer von Hartman Schedel verfaßten Abschrift ist uns die Sammlung dieser Sprüche erhalten.²³ Das Gericht des Adlers etwa ist

²⁰ Libellus de magnificis ornamentis regiae civitatis Padue Michelis Savonarole, a cura di A. SEGARIZZI. In: *RIS* 24, parte 15, S. 47ff (von jetzt: *Libellus*) *“Amplector deinde illud splendidum inter pretoria, superbissimum et excellentissimum in toto orbe, unicum nostre urbis Pretorium, in quo ad hominum dirimendas lites, ut in unum pacifice vivant, leges disputantur.”*

²¹ Von den drei Codices städtischer Statuten liegt nur der *Codice repubblicano padovano*, von 1285 bis 1362 gültig, in gedruckter Form vor. Weder der *Codice carrarese* (1362-1420) noch der *Codice riformato o veneto* (1420-1796) sind gesamthaft ediert; jedoch sind beide Codices als Manuskripte in Padua erhalten. Auszüge finden sich bei M. ROBERTI: *Le corporazioni padovane d'arti e mestieri*. In: *Memorie del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, 26, n.8, 1929. Großteils sind die hier interessierenden Absätze jedoch bei beiden 'Revisionen' vom ursprünglichen kommunalen Entwurf übernommen worden. Die Regelung der Gerichtstage und -stunden findet sich unter der *Rubrica* II, *Statutum* I aus dem Jahre 1339. In: *Statuti del Comune di Padova dal secolo XII all' anno 1285*. A cura di A. GLORIA, Padua 1873 (von jetzt *Statuti*).

²² *“Sunt denique unicuique scampno gloriose figure, ut videlicet Vulpis, Pardi, Equi et huius[emodi] a quibus scampnum cognomen recipit.”* In: *Libellus ...* (wie Anm. 20) S. 47.

²³ C. H. SCHEDEL: *Memorabilienbuch*, Ms Münchner Staatsbibliothek, CLM 418. Die hier interessierenden Teile sind wiedergegeben bei J. VON SCHLOSSER: *Giusto's Fresken in Padua*

zuständig für Rechtsfragen, die den städtischen Fiskus betreffen. Schedel notierte: "*est aquile cura fiscalia querere iura*" ("Es ist Sache des Adlers, in den Gelddingen der Stadt Recht zu sprechen") (Abb. 4). Oder an anderer Stelle: "*ne quis fraudetur porcus ratione tuetur*" ("Dass niemand hintergangen wird, dafür trägt das Schwein mit Verstand Sorge"). Die Tierembleme scheinen, zunächst noch auf die Vermittlung der kurzen Texte angewiesen, mit dem Publikum in eine Beziehung zu treten; mittels der Texte beginnen die Fresken mit den anwesenden Personen zu sprechen. Sie verweisen dabei auf eine tagtägliche juristische Praxis. Gleichzeitig gehört jedoch ein Spruch wie derjenige des Schweines auch zu einem Korpus von Ausdrucksschemen, das der Lokalität eines Gerichtssaales zuzurechnen ist. Ermahnungen an die Richter, allgemeine Rechtsgrundsätze und Zusicherungen oder Drohungen an die klagenden Parteien finden sich in den spätmittelalterlichen Gerichtssälen ganz Europas.

Dem Korpus juristischer Anweisungen und Garantien, das durch eine Kombination von Text und Bild charakterisiert ist, entspricht im Dekorationssystem des Salone ein nun von Texten gänzlich losgelöstes Arsenal rein ikonographischer Ausdrucksmittel, das ebenso deutlich auf die judikative Funktion des Salone verweist. Die Darstellung der *Iustitia* gehört gleichsam zwingend in das ikonographische Vokabular eines Gerichtspalastes, so dass sie im Salone gleich zweimal zu sehen ist; in unmittelbarer Nachbarschaft der einen *Iustitia* finden sich auch die anderen Kardinaltugenden, denn der Salone ist nicht alleine Ort der Gerechtigkeit, sondern als das zentrale Bauwerk der städtischen Kommune Repräsentationsmittelpunkt der Stadt. Wie in anderen italienischen Kommunalpalästen – der Palazzo Pubblico in Siena ist fraglos das berühmteste Beispiel²⁴ – verwendet auch der Salone zur Darstellung des guten Regiments einer städtischen Gesellschaft eine Allegorik, die sich auf den bekannten Katalog der christlichen Tugenden und der Kardinaltugenden stützt (Abb. 5). Ebenso wie die Darstellung der Tugenden ist etwa diejenige des Salomonischen Urteils in einem Kommunalpalast von topischem Gehalt. All diese Motive sind im Salone vorhanden, wie sie in anderen Kommunal- und Gerichtsräumen in Italien ebenfalls anzutreffen sind.

Über diese 'ikonographischen Gemeinplätze' hinaus präsentiert der Salone jedoch ein mit einem überaus reichen Angebot an bildlichen Bezügen ausge-

und die Vorläufer der Stanza della Segnatura. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 17, 1896, S. 95.

²⁴ N. RUBINSTEIN: Political ideas in Sieneese Art: the frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico. In: *JWCI* 21, 1958, S. 178-207. Zum Palazzo Pubblico und der Sala dei Nove zuletzt und mit allen wichtigen bibliographischen Angaben versehen vgl. R. STARN, L. PARTRIDGE: *Arts of Power. Three Halls of States in Italy, 1300-1600*, Berkeley 1992. In der Allegorie des *buon governo* in Siena ist die *Iustitia* eines der beiden kompositionellen Zentren. Die Ermahnung, die in der benachbarten Sala del Mappamondo ("*diligite iustitiam qui iudicatis terram*") von Christus dem Publikum präsentiert wird, säumt in der Sala dei Nove das Haupt der Personifikation der Gerechtigkeit.

stattetes Programm, wie wir es in ähnlichen Räumen des spätmittelalterlichen Italiens ansonsten weniger häufig finden (Abb. 6). Erstaunlich und recht ungewöhnlich für die Lokalität eines städtischen Gerichtssaals scheinen die oberen drei Register des gesamten Dekorationssystems zu sein. Aby Warburg hat als einer der ersten eine Deutung des Zyklus versucht. Warburg erkannte im Salone zu Recht das mittelalterliche Gedankengebäude der Astrologie in einer sonst nicht erhaltenen räumlichen Größe und ikonographischen Ausführlichkeit, was ihn zur Aufnahme des Zyklus in seine "Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde" bewog.²⁵ In der aktuellen Forschung wird der Freskenzyklus meist als Kombination der beiden im 15. Jahrhundert bekannten astrologischen Bildprogramme gedeutet: zum einen als Darstellung der Monatsarbeiten und Tierkreiszeichen, die sich am Jahresablauf orientiert und sich in der Tradition mittelalterlicher Kalendarien mit den zwölf Aposteln verbindet, und zum anderen die Darstellung der Planeten zusammen mit ihren Tierkreiszeichen, in denen ihre Wirkung auf die Menschen besonders machtvoll ist (Abb. 7-9).

Diese Interpretation scheint schlüssig – aber sie hat den Nachteil, dass sie einen Grossteil der Bilder des Salone unberücksichtigt lässt. Im gesamten Dekorationsprogramm sind die großformatigen Darstellungen der Monatsarbeiten, Tierkreiszeichen, Planeten und Apostel von über 250 weiteren Darstellungen umgeben, deren stimmige Deutung bis heute nicht gelungen ist. Fritz Saxl hat versucht, diese Darstellungen als Planetenkinder zu deuten, doch auch damit waren nicht alle Fresken zu erklären.²⁶ Der jüngste Versuch, das Dekorationssystem in diesem von Warburg begründeten Zusammenhang zu verstehen, zielt dahin, den Zyklus mit einer Theorie des Pietro d'Abano in Verbindung zu setzen, die jedem einzelnen der 360 Grade des Tierkreises eine Figur zuweist, die den Charakter der in diesem Moment geborenen Menschen beschreibt: sozusagen ein riesiges Horoskop für jedermann.²⁷ Der Hinweis auf das "*Astrolabium*

²⁵ A. M. WARBURG: Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium. Hg. von U. FLECKER et al., Hamburg 1993, S. 266.

²⁶ F. SAXL: Verzeichnis astrologischer und mythologischer Handschriften des lateinischen Mittelalters, Bd. II: Die Handschriften der Nationalbibliothek in Wien. In: *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse II*, Heidelberg 1927, S. 51f.

²⁷ G. FEDERICI-VESCOVINI: La teoria delle immagini di Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova. In: *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. bis 16. Jahrhundert*. Hg. von W. PRINZ, A. BEYER, Weinheim 1987, S. 213f. In der Folge dieses Forschungsansatzes steht auch der jüngst erschienene Bildband zum Palazzo della Ragione. Dabei konzentriert sich das Interesse der Autoren in erster Linie auf das Bildmaterial selbst. Die makellose Präsentation der Fresken und die von Federici-Vescovini vorgeschlagene Verbindung zu Pietro d'Abano, die hier durch die gleichzeitige Reproduktion der astrologischen Diagramme des einzig überlieferten Manuskriptes nachvollzogen ist, sind das Verdienst dieser Arbeit. Vgl. A. TENENTI, A. BOZZOLATO, E. BERTI, A. VEDOVATO: *Il Palazzo ...* (wie

planum“ des Pietro d’Abano ist sehr überzeugend, um so mehr er auf die gelehrte Tradition verweist, die in der Universitätsstadt Padua eine bedeutende Rolle spielt. Die Grundproblematik bleibt hingegen auch bei diesen jüngsten Interpretationsversuchen dieselbe: Längst nicht alle Fresken des Zyklus lassen sich schlüssig deuten.

Der von Aby Warburg begründete Blick auf Stern Glaube und Sternkunde hat die späteren Arbeiten in hohem Masse beeinflusst. Tatsächlich ist es gerade Warburg, der mit seinem interdisziplinären Verständnis von Kunstgeschichte Anregungen liefern kann, sich dem Bilderzyklus des Salone mit neuen Interpretationen zu nähern. Im Grenzbereich von Kunstgeschichte und Sozialgeschichte und in ständiger Überschreitung dieser akademischen Grenzen liegen Möglichkeiten eines neuartigen Verständnisses des Zyklus.

Werfen wir, um das Unbekannte zu verstehen, zunächst einen Blick auf das Bekannte. Die Bildtraditionen der mittelalterlichen Darstellungen zur Astrologie wurden bereits mehrfach angesprochen.²⁸ Die zwölf Tierkreiszeichen und die sieben Planetengötter, denen – Sonne und Mond ausgenommen – je zwei Zodiakalzeichen zugeordnet werden, weshalb sie zweimal zu sehen sind, stehen neben den Berufen der Menschen, die unter ihrem Einfluß geboren wurden. Spätestens die Verknüpfung der astrologischen Fresken im Salone mit den Diagrammen des Textes von Pietro d’Abano hat die Gültigkeit dieser Bildtradition belegt. In gleichem Masse sind die Bezüge zu den mittelalterlichen Kalendarien nicht zu übersehen. Die Monatsdarstellungen in Form der Beschäftigungen vornehmlich des Agrarsektors und des bäuerlichen Lebens sind uns sowohl aus anderen Freskenzyklen wie auch aus Buchillustrationen wohl bekannt.²⁹

Aber eine ganze Serie von Fresken zeigt offensichtliche formale Bezüge zu einer anderen literarischen Gattung, die sich ganz ausgeprägt des bildlichen Ausdrucks bedient: die *Tacuina sanitatis*, diätätisch-medizinische Lehrbücher, die die Natur von Körpersäften und Nahrungsmitteln beschreiben und somit zur richtigen Ernährung und Hygiene anleiten. Die Entwicklung dieser bis in die Spätantike zurückreichende Bildtradition, die Verlagerung des ikonographischen Ausdrucks weg von der eigentlich charakterisierten Pflanze, vom eigentlich beschriebenen Körpersaft hin zur Darstellung der zu ihrer Gewinnung ver-

Anm. 7). Das Manuskript ist Bestandteil einer von Johannes Engel in Augsburg kompilierten Sammlung astrologischer Diagramme und befindet sich heute in München (München, cod. lat. 22048, fol. 158v-176v).

²⁸ Auch die schriftlichen Quellen scheinen diese Interpretation naheulegen; so etwa der bereits zitierte Michele Savonarola: “*Nam ea in parte quedam singulares et egregie picture illud [palacium, L.B.] circuant, quibus corpora planetarum, et ad que opera peragenda magis homines ab eis inclinantur, mirum in modum etiam per figuras demonstrantur.*” In: *Libellus ...* (wie Anm. 20) S. 48.

²⁹ Trotz einiger Verschiebungen entsprechen die Monatsbilder etwa dem von Otto Pächt formulierten Standard eines Jahreszyklus. O. PÄCHT: Early Italian nature studies and the early calendar landscape. In: *JWCI* 13 (1950).

richteten Arbeit und zur bildlichen Beschreibung des sozialen Kontextes dieser Arbeit ist seit langem bekannt.³⁰ Um mit Illustrationen aus dieser Gattung vollständig verglichen werden zu können, lassen einige der Fresken im Salone alleine den die Charaktereigenschaften des jeweiligen Gegenstandes erläuternden Text vermissen, der den *Tacuina* immer beigelegt ist – doch der Text fehlt eben, und dies dürfte kein Zufall sein.

Aber auch diese bisher noch nicht beachtete Nähe zu einer weiteren Bildtradition vermag das Dekorationssystem nicht vollständig zu deuten, soll heißen, sie ist nicht imstande, für das Gesamte einen Sinn zu stiften. Hier stoßen wir offensichtlich an die Grenzen eines Modells, das Bilder vorzugsweise mit ihren Bezügen auf andere Bilder zu interpretieren sucht. Wir müssen also neu fragen: Nicht mehr alleine die formalen Bezüge und Traditionen haben uns zu interessieren, sondern der Bedeutungswandel, dem die ikonographischen Motive unterliegen, wenn sie im Bildprogramm des Salone aufgenommen sind. Welche neuen Konnotationen gewinnen die Bilder in diesem Kontext? Treten wir dazu einen Schritt zurück, blicken von den Bildern weg und vergegenwärtigen uns die Situierung des Palazzo in seiner städtischen Umwelt.

3. Innen und aussen

Der Palazzo della Ragione ist von allen Seiten vom Markt umgeben, heute ebenso wie bereits im 15. Jahrhundert; ja er ist sogar von ihm 'unterhöhlt', denn in den Säulengängen, den *portici*, unter dem Kommunalpalast befinden sich die Geschäfte und Verkaufsstände des städtischen Gewerbes ebenso wie auf den beiden nördlich und südlich des Palastes gelegenen Plätzen; die heutige Piazza della Frutta hieß bis in die napoleonische Zeit *del Peronio*, während die Piazza delle Erbe noch im letzten Jahrhundert *delle Biade* genannt wurde. Dank der Schilderung des Giovanni da Nono sind wir ziemlich genau über den spätmittelalterlichen Tagesmarkt unterrichtet.³¹

An der westlichen Stirnseite des Palazzo befinden sich, so Giovanni, die Stände für gebrauchte Kleider. Daneben haben die Messerschmiede und die Händler für wertvolle Stoffe ihre Geschäfte. Gegenüber, auf der Ostseite, werden Kämmen, Kerzenständer und alte Eisenwaren verkauft, daneben Wollwaren und Kränze. An der nordöstlichen Ecke des Palazzo, in den Geschäften, die in den *portici* gelegen sind und die von der Kommune vermietet werden, betreiben die

³⁰ O. PÄCHT: *Early Italian ...* (wie Anm. 29).

³¹ "... venditur omne die ..." In: *La cronaca di Giovanni da Nono 'Visio Egidii Regis Patavie'* (von jetzt *Visio*). A cura di G. FABRIS. In: *BMCP* 27-28, 1934-1939. Das Futur ist als Tempus durch den gesamten Text hindurch gehalten, da es sich um eine Vision des frühchristlichen Königs von Padua handelt, die ihm in einem Moment privater Devotion von einem Engel zuteil wird.

Geldwechsler, die *lombardi* ihr Geschäft. Gleich daneben stehen die *staciones* der Kommune, bei denen die jährlichen Marktgebühren bezahlt werden müssen.

Auf der Piazza della Frutta befindet sich der Früchtemarkt, der Geflügelmarkt, der Hühner, Enten, Küken, Fasane, Kapaune und Eier umfaßt, weiter der Gewürz- und Gemüsemarkt. In den Werkstätten und Läden, die die Piazza nach Norden hin abschließen, und in den *botteghe* des Palazzo befinden sich Geschäfte für Öl und Käse, Selchereien, Waffenschmiede, Tuchhändler und Kleidergeschäfte, Messing- und Lederwarenhändler – Sattler, Schuhmacher, Gerber –, und der Fischmarkt, unterschieden nach Süß- und Salzwasserfischen. Auf der Piazza delle Erbe befindet sich der Getreidemarkt, der Weinmarkt, Goldschmiede, Küfer und Böttcher. Gegen Westen liegt das Haus der Metzger, gegen Osten nochmals Kleidergeschäfte und die *botteghe* der Seidenwarenhändler.³²

Vom Markt umgeben, vollständig darin integriert und von ihm gleichsam durchdrungen scheint der Palazzo della Ragione auf der städtischen Ökonomie als einem Fundament errichtet. Kehren wir über eine der vier Treppen, die bereits in der Chronik von Giovanni da Nono der Ware, die in ihrer unmittelbaren Nähe verkauft werden, nach benannt sind, nämlich: *scala avium*, *scala ferorum*, *scala a vino*, *scala herbarum*, in den Salone zurück. Der Bilderreichtum des Zyklus scheint nun ganz natürlich der eben 'erlebten' Reichhaltigkeit des Marktes zu entsprechen. Vielmehr als freskierte Wände zu betrachten, hat man das Gefühl, durch eine bunte Glasfront auf das Treiben und die Geschäftigkeit der Piazza della Frutta und der Piazza delle Erbe zu blicken. Durch die Wände als Fenster scheint sich die äußere Welt der Kommune plötzlich auch im Salone auszubreiten.

Das Dekorationsprogramm präsentiert dem Publikum aber nicht einfach eine Darstellung des Marktes, liefert also kein Bild des städtischen Alltages. Vielmehr repräsentieren die Fresken einen in Kategorien der scholastischen Tradition stehenden Katalog der praktischen Arbeiten: die *Artes mechanicae*. Bereits bei Augustin in Ansätzen vorhanden³³ geht die Kategorisierung, wie wir sie in der Scholastik vorfinden, in ihren Grundzügen auf Isidor von Sevilla zurück.³⁴ Hugo von St. Viktor nimmt die *Artes mechanicae* in sein in der Mitte des 12. Jahrhunderts verfaßtes "*Didascalicon*" auf; er versteht unter "*Mechanica die Wissenschaft, die man zur Herstellung aller Dinge benötigt*."³⁵ Er unterteilt dabei – analog zu den sieben *Artes liberales* – die *Mechanica* ebenfalls in sieben Gruppen: *lanificium*, Textilherstellung und gesamthaft Bekleidungsindu-

³² *Visio* ... (wie Anm. 31) S. 17f.

³³ *De doctrina christiana* II, 30.

³⁴ *Etymologiarum sive originum libri 20*. Die mechanischen Künste werden in den Büchern 15 bis 20 behandelt.

³⁵ Hugonis de Sancto Victore *eruditionis didascalicae libri septem*. In: *Patrologia latina*, tom. 176. Hg. von J. P. MIGNE, Paris 1880, col. 751-764 "*mechanica est scientia ad quam fabricae omnium rerum concurrere debent.*"

strie, *armatura*, zunächst Waffenherstellung, dann jedoch auch technische Handwerke im allgemeinen, *navigatio*, Schifffahrt und, weiter gefaßt, den gesamten Handel, *agricultura*, Landwirtschaft, *venatio*, die Jagd, *medicina*, und *teatrica*, Tanz und Musizieren (im Gegensatz zur Musik des Quadriviums) (Abb. 11). Hundert Jahre nach Hugo integriert der grosse Enzyklopädist des Mittelalters, Vincenz von Beauvais, die *Artes mechanicae* in sein universales Lehrgebäude aller wissenswerten Dinge; im "*speculum maius*" oder nach seinem vierteiligen Aufbau auch "*quadruplex*" genannt, erscheinen sie im Lehrspiegel, dem "*speculum doctrinale*".³⁶ Die *Artes mechanicae* sind in der Scholastik integraler Bestandteil eines Denkens, das sowohl die sinnliche wie auch die übersinnliche Welt in einem Gedankengebäude zusammenzufassen sucht. Sie gehören als Kategorien ebenso zum Kanon gelehrten Wissens wie *Artes liberales*, Jurisprudenz oder Theologie.³⁷ Wir befinden uns, das sollte stets bewusst bleiben, in der Universitätsstadt Padua, einem der Zentren dieses Wissens.

Die *Artes mechanicae* sind jedoch nicht alleine in einer textuellen Tradition überliefert, sondern auch bildlich. Julius von Schlosser hat in einer Untersuchung aus dem Jahre 1896 zu Giusto de' Menabuoi auf die in Oberitalien verbreiteten Darstellungen der praktischen Arbeiten in Reliefs hingewiesen.³⁸ Am Campanile von Florenz sind die *Artes mechanicae* in der unteren Reihe zu sehen. Schlosser hat als erster das Bildprogramm des Campanile als Repräsentation eines das gesamte Wissen zusammenfassenden Gedankengebäudes der Spätscholastik erkannt. Die Reliefs in Florenz folgen denn auch sehr genau der Texttradition, wie sie im "*speculum doctrinale*" des Vincenz von Beauvais vorliegt.³⁹ Dieses enzyklopädische Bildprogramm findet sich jedoch nicht nur an Kirchenbauten, sondern auch in profanem Ambiente, so etwa an der von den beiden Pisani Brüdern gefertigten Fonte Maggiore in Perugia oder an den Kapitellen des Dogenpalastes in Venedig.

Die Fresken im Salone lassen sich als die Präsentation eines aus den gelehrten Texten der Scholastik stammenden Wissens verstehen; die Präsentation eines Bildprogramms, das in anderen oberitalienischen Städten ebenfalls ver-

³⁶ Bibliotheca Mundi. Vincentii Burgundi, ex ordine Praedicatorum (...), Speculum Quadruplex, Naturale, Doctrinale, Morale, Historiale (...). 4 Bde. Douai 1624 (Neudruck Graz 1964-1965).

³⁷ Das Gedankenmodell des Vincenz von Beauvais soll hier nur in einer groben Skizze wiedergegeben werden. Drei göttliche Kräfte wirken den dreifachen Wurzeln der menschlichen Sünde (Unwissenheit, Begehrlichkeit, Schwäche) entgegen: *Sapientia (Theorica)*, *Virtus (Practica)* und *Necessitas (Mechanica)*. Die *Sapientia* unterteilt sich in drei Philosophien (*rationalis, naturalis* und *divinalis*), die *Virtus* in eine dreifache Ethik (*monastica, oeconomica* und *civilis*), während die *Necessitas* die sieben *Artes mechanicae* zusammenfasst.

³⁸ J. VON SCHLOSSER: Giusto's Fresken ... (wie Anm. 23).

³⁹ J. VON SCHLOSSER: Giusto's Fresken ... (wie Anm. 23) S. 76.

breitet ist und somit auch in einer Bildtradition steht.⁴⁰ Aber nicht seiner Belesenheit und Bildung wegen erscheint dem Publikum im Salone der Blick auf die Fresken vertraut. Vielmehr ist es der in den Ternini der gelehrten Tradition erfolgte Bildtransfer von außen nach innen, die kontrollierte Abbildung des den Salone umgebenden Marktes, der das Freskenprogramm – zumindest für einen Teil des Publikums – verständlich macht. Der Blick auf die freskierten Wände wird zu einem kontrollierten Blick durch diese hindurch.

4. Eine geordnete Wirklichkeit

Die vielfachen Bezüge zu unterschiedlichen Text- und Bildtraditionen machen deutlich, dass die Fresken des Salone mit mehr als nur einer Bedeutung aufgeladen sind. Die Kategorisierung, die dem Text des Hugo von St. Viktor folgt, schließt einige Bilder mit ein, die bereits von einer anderen Bildtradition 'besetzt' zu sein scheinen; unter die *agricultura* etwa ließen sich verständlicherweise ein Teil der Monatsdarstellungen subsumieren. Ein Interpretationsversuch, der die Zerlegung des Dekorationssystems in seine Einzelteile, deren Bezüge und Traditionen vorschlägt, läuft an diesem Punkt Gefahr, sich in unfruchtbaren Behauptungen über richtige und falsche Rekurse einzelner Motive zu verlieren. Das Dekorationssystem des Salone läßt solch eindeutige Lesarten nicht zu, sondern konterkariert sie immer von neuem. Nur wenn man den Bilderreichtum und die Bedeutungsvielfalt des Bildprogramms annimmt und zwar nicht alleine in ihrem numerischen Ausmaß, sondern gerade auch für ein einzelnes Bild, scheint es möglich, den Zyklus in eine Synthese zu führen, ihn als eine Einheit zu verstehen. Diese Synthese kann jedoch nur gelingen, wenn man die Ambivalenz eines Bildes und des gesamten Dekorationssystems zum Prinzip der Interpretation erhebt. Die Gefahr, vom schmalen Pfad der ambivalenten Be-

⁴⁰ Die von Schlosser untersuchten Beispiele dieses Bildtypus an Sakralbauten folgen, wie gesagt, sehr genau der textuellen Vorlage, während bei den Beispielen in Perugia, Venedig und Padua die Abweichungen vom Text bedeutend grösser sind. Schlosser hält hierfür zwei Erklärungen bereit. Einerseits, so Schlosser völlig zu Recht, haben wir es mit einem überlieferungsgeschichtlichen Problem zu tun; die Fonte Maggiore in Perugia wurde mehrfach demontiert und wieder zusammengesetzt; die Reliefs in Venedig sind mehrere Male restauriert worden, einige sind gar modern, und auf die komplexe Überlieferungsgeschichte des Freskenzyklus in Padua wurde bereits verwiesen. Andererseits rechnet Schlosser ausserhalb der Kirche nicht mit derselben Gelehrsamkeit wie innerhalb dieser gebildeten Institution. Dass komplexe Ideenkonstrukte, die vornehmlich in Textvorlagen tradiert sind, auch in der Profankunst richtig umgesetzt werden, zeigt jedoch das Beispiel der Fresken des Ambrogio Lorenzetti im Palazzo Pubblico in Siena, wo die Darstellung des *buon governo* die aristotelisch-thomistische Tugendlehre repräsentiert. Was Schlosser hingegen in seiner Analyse vernachlässigt und was wohl eher der Grund für die nicht strenge Einhaltung der Textvorlage sein dürfte, ist, dass der Bildtransfer von einem sakralen in einen profanen Raum von einem funktionalen Wandel des Bildprogramms begleitet, wenn nicht sogar davon motiviert ist.

deutung bildlicher Quellen in den tiefen Abgrund der Beliebigkeit zu stürzen, ist bei einer solchen Interpretation stets vorhanden. Einzig die Rekonstruktion zeitgenössischer Wahrnehmungsbedingungen, die den Blick für einen Moment von den Bildern wegführt und sich am sozio-ökonomischen und politischen Kontext eines Dekorationssystems orientiert, liefert ein Regulativ zur Beliebigkeit, ohne die Ambivalenz bildlicher Quellen zu beschneiden.

Begreifen wir also die Abundanz des Salone als ein überaus reiches Angebot, dessen Verwendung – womöglich entgegen den Bedürfnissen der Forschenden des ausgehenden 20. Jahrhunderts – keiner exakten Bestimmung bedarf, sondern sich dem spätmittelalterlichen Publikum des Salone als ein polyvalentes Referenzsystem präsentiert. Ein Kompendium des gesamten mittelalterlichen Wissens; ein großer Katalog voller Wissen, wie es in der Kunst und Literatur des Mittelalters tradiert ist. Praktisches und theoretisches Wissen, dessen Wiederverwendbarkeit und Gültigkeit durch den zyklischen Charakter des Dekorationssystems unterstrichen wird; der Jahresablauf als Darstellung der Arbeiten und der Planetenläufe mit ihren Einflüssen; somit auch eine weltliche und die kosmisch-göttliche Ordnung.

Welche Bedeutung gewinnen nun aber diese visuell durchdringbaren Wände? Wozu braucht das Publikum all dieses Wissen? Weshalb wird ihm der Blick durch die Wände hindurch nicht nur ermöglicht, sondern in geradezu penetranter Art und Weise vorgeschrieben? Betrachten wir dazu die Menschen, die im Salone ein- und ausgehen, das Publikum des Freskenzyklus.⁴¹

An den Bänken unter den Tierdarstellungen sitzen die Richter. Gemäß dem in spätmittelalterlichen Städten Italiens verbreiteten Amtseid sind sie dazu verpflichtet, nach bestem Wissen und Gewissen zu handeln und sich dabei an die städtischen Statuten zu halten. Die Statuten beschreiben uns bis zu einem gewissen Grad nicht nur die Arbeit der beamteten Richter, sondern regeln in gewisser Weise auch das städtische Gewerbe. Als normative Gattung formulieren die Statuten jedoch nicht einen Ist-Zustand, sondern einen Soll-Zustand. In der etwas eigenartig anmutenden Form der durch die Gesetze und Normen gezüchtigten Unordnung ist in den Statuten der städtische Markt beschrieben. Diese 'Negativfolie' ist ebenso facettenreich wie die Realität, läßt sie den Leser doch auf einen Markt blicken, der gekennzeichnet ist von Betrug, Schwindel und Lügen. Die genauen Regelungen der Statuten, die jeden Handel und Verkauf bis ins kleinste Detail vorschreibt, belegen, dass die betrügerischen Praktiken vielfältig sind und die Betrüger selbst erfindungsreich. Der Vorgang beim Stoffverkauf etwa ist genau vorgeschrieben: "*Händler, die Stoff verkaufen,*

⁴¹ Die räumlichen Ausmaße des Salone, die beim heutigen Besucher bereits einen mächtigen Eindruck hinterlassen, müssen für die Bewohner einer mittelalterlichen Stadt mit ihren meist fensterlosen kleinen, niedrigen Häusern und Wohnungen eine einzigartige Erfahrung bedeutet haben. Nur Kirchenbauten konnten auf Grund ihrer räumlichen Ausmaße eine ähnliche Wirkung erzielen.

dürfen ihn einzig mit der Einheit des venezianischen Schrittes messen und dabei höchstens einen Fingerbreit abweichen; weiter sind sie gehalten, die Stoffe aus ihren botteghe rauszuragen, damit sie bei Tageslicht betrachtet werden können. Wer gegen eine dieser Vorschriften verstößt, hat für jede Überschreitung mit einer Busse von 60 solidi zu rechnen.“⁴² Die betrügerischen Praktiken lassen sich hier sehr genau rekonstruieren. Ein Verkäufer kann im Dunkel seines Geschäfts mindere Web- und Farbqualität für hochwertiges Tuch ausgeben; er kann weiter mit falsch geeichten Massen oder einfach ungenau messen. Dass dies eine durchaus beliebte Variante des Betruges darstellt, verdeutlicht einerseits ein eigenes Kapitel in den Statuten, das mit “Über falsche Gewichte und Masse” überschrieben ist, andererseits die Praxis nicht nur italienischer Kommunen, an der Außenseite des städtischen Palazzo, in unmittelbarer Nachbarschaft des Marktes, verschiedene Eichmasse anbringen zu lassen.⁴³ Solche Normen bestehen für beinahe alle Bereiche des städtischen Gewerbes.⁴⁴ Ihre bloße Existenz genügt jedoch nicht; diese Normen müssen auch tatsächlich umgesetzt werden, wozu es eines recht elaborierten Apparates bedarf. Tag für Tag, so der *codice riformato* von 1420, wird einer der beiden dem *Podestà* zugewiesenen Soldaten in Begleitung eines Schreibers und eines Ausrufers auf Kontrollgang geschickt. Mit dazu bestimmten Eichmassen versehen hat er alle Geschäfte des paduanischen Gebietes - Stadt und *contado* - zu überprüfen und den Gerichten überhöhte Preise, minderwertige Qualität und Betrug anzuzeigen. Überführt er einen Verkäufer oder Händler, steht ihm die Hälfte der Busse zu, die als Einnahme zu seinem sonst sehr niedrigen Lohnfixum hinzukommt.⁴⁵

⁴² “*Mercatores qui vendunt pannum vendere debeant ipsum pannum ad equalitatem mensure et passi veneciarum nec aliqua presa fieri debeat de dicto panno nisi unius unguis et quod mercatores teneantur portare pannum usque ad extremam partem stacionum ita quod possit videri pannus ad lucem, et qui contrafecerit solvat pro qualibet vice solidos sexaginta.*” In: *Statuti ...* (wie Anm. 21) liber III, capitula XIII.

⁴³ “*De falsis ponderibus et mensuris*” In: *Statuti ...* (wie Anm. 21) liber III, capitula XII.

⁴⁴ Es sind natürlich nicht alleine die ‘Marktangelegenheiten’, die im Salone verhandelt werden, doch machen diese kleinen, alltäglichen Rechtsstreite gewiss einen beträchtlichen Teil aus; dies gilt um so mehr, da die hohe Gerichtsbarkeit nicht bei den beamteten Richtern, sondern beim *Podestà* liegt. Die Untersuchung der Gerichtsakten, die für das 15. Jahrhundert von den meisten Gerichten unversehrt im Archivio di Stato von Padua liegen, würden diesbezüglich gewiss neue Erkenntnisse bringen.

⁴⁵ “*Alter vero miles qualibet die de mane et post nonas, horis et modis consuetis cum uno notario, quem sibi notarii victualium deputabunt et uno preconem ac beroderiis et cum staera, balanciis et metreta comunis et cum scipione seu bastone militari; ita et taliter quod videatur et apparet esse miles domini potestatis, vadat per civitatem et suburbia acque etiam per paduanum districtum, quemcumque necessarium sibi videbitur investigandi et inveniendi tabernarios, piscatores, becarios, pistores et alios omnes artifices et personas, qui seu uterentur falsis ponderibus vel mensuris aut qui venderent, seu haberent, vel tenerent aliqua victualia vel mercimonia venalia, que essent falsificata vel putrida, aut venderent ultra pretium limitatum ... Et miles, qui denunciaverit et scribi fecit infra dictum terminum inventiones suas, de-*

Dieser letzte Punkt verweist auf die Möglichkeit, dass auch die Soldaten des *Podestà* bestechlich sein können; erhalten sie nur einen geringen Grundlohn, bleiben sie ökonomisch darauf angewiesen, betrügerische Praktiken den Gerichten zu melden.⁴⁶

Ganz am Schluß der Kette von durch Betrug untergrabenen Normen – Kontrolle der betrügerischen Praktiken, Kontrolle des Kontrollorgans und Sanktionieren allfälliger Übertretungen –, ganz am Schluß dieser in Unordnung geratenen Verhältnisse des städtischen Marktes stehen die Richter. Ihre Aufgabe besteht darin, die an sie herangetragenen Fälle zu prüfen und mit den entsprechenden Sanktionen zu belegen. Dabei übernehmen die Fresken die Funktion eines visuellen Referenzsystems, auf welches die Richter bei ihrer Arbeit rekurrieren können; sie stellen eine Ergänzung zu den geschriebenen Gesetzen dar. Die Fresken illustrieren – ebenso normativ wie die Statuten sie beschreiben – die Arbeit für den von den Richtern repräsentierten Teil des Publikums. Sie sind nicht wirklicher Blick auf den städtischen Markt, sondern Präsentation des in einem Normenkatalog formulierten sozialen Ideals. Den Richtern ist der Freskenzyklus der von der Kommune formulierte Auftrag, das Marktleben gemäß den Statuten zu regeln. Ein Auftrag, der lautet: Laßt die bildlichen Unterschiede zwischen den Fresken und dem Markt, zwischen innen und außen verschwinden. Während der viermonatigen Amtszeit eines jeden Richters soll der Markt so aussehen, wie ihn die Fresken im Salone ideal formulieren. Die Fresken sind den Magistraten Spiegel ihres politischen Auftrages, den sie zum Wohl der Kommune zu erfüllen haben. Der Zyklus ist ein illustrierter Statutenband oder ein illustriertes Pflichtenheft für die Richter.⁴⁷

Für den restlichen Teil des Publikums, das heißt die streitenden Parteien, ändert sich aufgrund der unterschiedlichen Rollen, die sie im Salone wahrnehmen, die Perspektive. Ist das Dekorationssystem den Richtern bildlich formu-

beat habere partem condemnationum.“ In: M. ROBERTI: Le corporazioni padovane d'arti e mestieri. In: *Memorie del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, 26, n.8, 1929.

⁴⁶ Selbstverständlich gibt es kein absolut sicheres ökonomisches Mittel gegen die Bestechlichkeit von Beamten, doch der ökonomische Anreiz zur pflichttreuen Anzeige von Übertretungen ist hier sehr deutlich.

⁴⁷ Versteht man das Bildprogramm als illustrierten Statutenband, könnte man womöglich auch der bisher grossteils noch unerforschten Überlieferung der Fresken etwas näherkommen. Der kompilatorische Charakter von Statuten, der aus immer neuen Überarbeitungen und Revisionen der bestehenden, auf die kommunale Zeit des 12. und 13. Jahrhunderts zurückgehenden Statuten entstanden ist, stellt keine Besonderheit dar; wie für die meisten italienischen Kommunen gilt dies auch für Padua. Eine Revision der Statuten erfolgte hier zuletzt im Jahre 1420 mit dem Inkrafttreten des *codice riformato o veneto*, der bis in die napoleonische Zeit die rechtliche Grundlage der Stadt blieb. Die Veränderungen des Freskenzyklus im Salone könnten sich womöglich aus seiner Nutzung als einem illustrierten Statutenband erklären. Ich meine damit, dass die Veränderung der Fresken durch die Jahrhunderte möglicherweise als Revisionen von Statuten verstanden werden könnten, die komplexe Überlieferungsgeschichte des Zyklus sich gleichsam als andauernde Revision städtischer Normen lesen liesse.

liertem Auftrag der Kommune, die die Auftraggeberschaft vertritt, und immer präsentem und für Rekurse offenstehendes Nachschlagewerk für die eigene Arbeit, soll den Klägern und Angeklagten das Resultat ebendieser Arbeit vorgeführt werden. Den Angeklagten sind die Fresken eine bildliche Erläuterung und Belehrung, wie der gute Markt ausschauen soll; den betrügerischen, korrumpierten Markt kennt ja niemand so gut wie sie selbst, die diese Praktiken angewandt haben, was der Grund ihrer Anwesenheit im Salone ist. Somit nimmt der Zyklus die Dimension einer ganz konkreten Drohung an, indem er nämlich auf die von den Richtern verhängten Sanktionen verweist.

Den Klägern schliesslich ist der Zyklus eine Bestätigung und Garantie, dass die kommunalen Institutionen um die Ordnung bemüht sind und sie ständig vor Augen haben. Sie müssen sich jedoch nicht nur darauf verlassen, dass die Richter die Ordnung stets vor Augen haben, sondern sehen selbst, dass sie ihnen vor Augen gehalten wird. Ihnen ist es eine ständige Versicherung, dass das kommunale System funktioniert und fähig ist, sich durchzusetzen.

Betrachtet man die Fresken vor diesem Hintergrund, wird auch deutlich, welcher 'Moment der Wirklichkeit' des städtischen Marktlebens eigentlich dargestellt ist. Selbstverständlich kann ein Bildprogramm nicht einen Katalog von betrügerischen Praktiken vorführen, denn die Folgen wären für eine städtische Gemeinschaft verheerend; ebensowenig sehen wir die Momente der eigentlichen Bestrafung der Betrüger und Fälscher. Das Dekorationsprogramm des Salone präsentiert dem Publikum die Überwindung der Realität durch die wirksame Macht der städtischen Institutionen, denjenigen Moment, in dem das *buon governo* sich erfolgreich durchsetzt. Nicht die Unordnung, aber auch nicht eine ursprüngliche Ordnung ist dargestellt, sondern die gemäß den Normen von den kommunalen Institutionen gezüchtigte und überwundene Unordnung, die als politisches Programm der Kommune den Anwesenden vorgeführt wird. Die Bilder repräsentieren eine von der Kommune geordnete Wirklichkeit.

Die in der Forschung bisher vorgeschlagenen Interpretationsversuche haben den Mangel, Teile des Dekorationssystems nicht erklären zu können; einzelne Fresken passen nur schwer, andere gar nicht in die Erklärungsmodelle. Dies als ein rein überlieferungsgeschichtliches Problem zu deklarieren, halte ich für eine interpretatorische Notlösung. Der eklektische Charakter des Bildprogramms im Salone erklärt sich einerseits aus der Einbindung in ein komplexes Geflecht textueller und visueller Traditionen, andererseits aus den funktionalen Bedürfnissen, denen der Palazzo della Ragione in einer Kommune genügen muß. Der ikonographische Reichtum und die scheinbare Disparität der Ausstattung ist nur als eine lexikographische Sammlung des städtischen Wissens zu begreifen. Die unterschiedlichen Bildtraditionen, in deren formaler Tradition der Freskenzyklus steht, wurden bereits aufgezeigt. Vermutlich ließen sich noch weitere Rekurse herstellen. All diese Bezüge sollen hier keineswegs bestritten werden, im Gegenteil. Doch können schlüssige Interpretamente den Konnotati-

onswechsel, dem die einzelnen Traditionen unterworfen werden, indem sie einerseits in den kommunalen Gerichts- und Versammlungsraum transferiert werden, andererseits neben Darstellungen anderer Traditionen gelangen, nicht einfach mißachten. In seinem ikonographischen Reichtum und seiner Bedeutungsvielfalt bietet der Salone jedem Zuschauer etwas an. Ob eine Wahrnehmung, deren Ziel eine stimmige, eindeutige und jede einzelne Darstellung einschließende Interpretation des gesamten Dekorationssystems ist, von der Kommune als der Auftraggeberin überhaupt je intendiert war, ist bei den Ausmaßen des Salone mehr als fraglich. In diesem Sinne ist der Zyklus als ganzes gar nicht zu bewältigen, ebensowenig wie ein Lexikon zur Lektüre zu empfehlen ist.

Der Ausdrucksreichtum und die formale Vielfalt der Bildersprache ist darüber hinaus als ein genuin städtisches Charakteristikum zu begreifen. Um im 'größten Buch der Stadt' dieser sozialen und politischen Organisationsform gerecht werden zu können, müssen Distinktion und Diversifikation, wie sie in einer spätmittelalterlichen Stadt soziale Realitäten sind, berücksichtigt werden. Gegensätze von arm und reich, alt und jung, männlich und weiblich müssen bildlich behandelt werden, um ihre politische und soziale Bedeutung zu unterstreichen und gleichzeitig bildlich zu ordnen. Dies geschieht nun keineswegs zufällig im Salone, denn dieser Raum ist das Zentrum städtischer Repräsentation und somit für eine vormoderne Gesellschaft mit einem hohen Grad von Öffentlichkeit ausgestattet.⁴⁸

Das Dekorationssystem des Salone führt dem Publikum die gut funktionierende Kommune vor; nicht als Abbild einer Realität, also als etwas Statisches und Abgeschlossenes, sondern als etwas Prozesshaftes, das es ständig neu zu kreieren gilt, und dessen politische Notwendigkeit sich gerade im Zyklus selbst bestätigt findet. Dazu gehört die wirksame Kontrolle und Züchtigung aller möglichen Friktionen und Spannungen in der städtischen Gemeinschaft – ökonomisch, politisch und sozial – ebenso wie das vorzeitige Unterbinden oder das nachzeitige Bestrafen von betrügerischen Handelspraktiken, sozialem Widerstand und politischer Verschwörung. In diesem ordnenden Prozeß städtischer Selbstverwaltung übernehmen die Fresken des Salone die Funktion von ordnenden Kommunikatoren zwischen der äusseren Welt der städtischen Realität, die einer ständigen Gefährdung ausgesetzt ist und bleibt, und der inneren Welt eines von der Kommune für sich selbst formulierten politischen Programms. Sie sind weder Abbild des einen noch des anderen, sondern präsentieren als Diskursmöglichkeit, auf die immer rekurriert werden kann, eine Verbildlichung und damit einen Teil der Verwirklichung eines politischen und sozialen Systems, des *buon governo* einer städtischen Kommune.

⁴⁸ Der Salone ist im Spätmittelalter grundsätzlich jedem Mann zugänglich. Um den Palazzo betreten zu können, müssen Frauen dazu aufgefordert werden. Zur Öffentlichkeit in vormodernen Gesellschaften vgl. J. HABERMAS: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Frankfurt/M. 1963.

II. FERRARA, der Hof

Die Überlieferungsgeschichte des Freskenzyklus der Sala dei Mesi im Palazzo Schifanoia in Ferrara ist weit weniger komplex. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren die Fresken immer noch sichtbar, die Monatsbilder Dezember bis Februar jedoch bereits zerstört. In seinen Viten der ferraresischen Künstler beschreibt Girolamo Baruffaldi den Zyklus ausführlich.⁴⁹ In der zweiten Jahrhunderthälfte verschwand das Dekorationsprogramm unter einer Tünche, von der es in den Jahren nach 1821 wieder befreit wurde. Im Gegensatz zu den Bildern im Salone wurde die Sala dei Mesi nie größeren Veränderungen unterworfen, so dass wir den Zyklus heute in seiner originalen Form des ausgehenden 15. Jahrhunderts sehen.

Ein Brief des Malers Francesco del Cossa an seinen Auftraggeber, den Herzog Borso d'Este trägt wesentlich dazu bei, Teile des Freskenzyklus im Palazzo Schifanoia hinsichtlich ihrer Auftraggeberschaft, des ausführenden Malers und eines das Konzept des Zyklus betreuenden Beraters des Herzogs zu klären. Francesco del Cossa bittet in diesem Brief den Herzog um bessere Entlohnung und gibt sich dabei als der Autor der Monatsbilder März bis Mai zu erkennen (Abb. 12).⁵⁰ An der Ausschmückung der Sala dei Mesi sind neben Francesco del Cossa noch weitere Künstler beteiligt. Von den sieben heute noch erhaltenen Monatsdarstellungen werden Leopoldo Cicognara und Ercole de' Roberti die Monate August und September zugeschrieben, während die Fresken der Monate Juni und Juli dem anonymen Maestro degli occhi spalancati zugeordnet werden.⁵¹

⁴⁹ G. BARUFFALDI: *Vite de' pittori e scultori ferraresi, 1697-1722, con annotazione, a cura di G. BOSCHINI*, Ferrara 1844-1846.

⁵⁰ *"Et ricordare suplicando a quella [Vostra Signoria, L.B.] che io sono francescho del cossa il quale a sollo fatto quili tri canpi verso l'anticamara."* Der Brief des Francesco del Cossa an Herzog Borso ist datiert vom 25. März 1470. Zuerst abgedruckt bei G. CAMPORI: *I pittori degli Estensi nel secolo XV*. In: *Atti e Memorie Modenesi e Parmensi*, terza serie, 3, 1886, S. 592-593; später auch bei E. RÜHMER: *Francesco del Cossa*, München 1959. Gleichzeitig unterrichtet dieser Brief neben der vieldiskutierten Dreierbeziehung zwischen fürstlichem Auftraggeber, Künstler und 'humanistischem Berater', der für das Konzept verantwortlich zeichnet, auch von ökonomischer Situation und Ansprüchen eines Malers im ausgehenden 15. Jahrhundert. Hierzu grundlegend P. HIRSCHFELD: *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, o. O. 1968; M. BAXANDALL: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1977 (engl. 1972); L. MARTINES: *Power and Imagination. City-States in Renaissance Italy*, New York 1979, besonders Kapitel XII mit dem Titel 'An alliance with power'; M. WARNKE: *Der Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.

⁵¹ R. LONGHI: *Officina Ferrarese (1934), seguita dagli ampliamenti (1940), e dai nuovi ampliamenti (1940-1945)*, Florenz 1956. Das Problem der Zuschreibung wurde zuletzt wieder aufgenommen von K. LIPPINCOTT: *Gli affreschi del Salone dei Mesi e il problema*

Neben der Problematik der Zuschreibung und Überlieferungsgeschichtlichen Fragen widersetzte sich jedoch vor allem das Bildprogramm selbst bis in unser Jahrhundert einer schlüssigen Interpretation. Während die untere Zone einfach und verständlich schien, weshalb dieser Teil über stilistische Analysen hinaus kaum mehr diskutiert wurde, stellten die beiden oberen Zonen ein unlösbares ikonographisches Problem dar. Erst mit der bekannten Studie Aby Warburgs, die er am Zehnten Internationalen Kunsthistorikerkongress im Jahre 1912 in Rom präsentierte, gelang die Lösung.⁵² Indem er die verschiedenen Stationen des Transfers nachzeichnete, gelang Warburg der Nachweis, dass ein astrologisches Lehrgedicht eines antiken Autors die Quelle des Freskenzyklus bildet. In einer Passage aus dem *“Astronomicon”* des 1417 wiederentdeckten Manilius werden die Schutzverhältnisse der olympischen Götter zu den Zodiacalzeichen exakt so vorgegeben, wie sie in der Sala dei Mesi dargestellt sind. Ebenfalls zeigte Warburg auf, dass es sich bei den drei Figuren, die in der mittleren Zone jeweils ein Sternzeichen umgeben, um die sogenannten Dekane handelt.⁵³ Durch einen Apparat literarischer Quellen und die Analyse ihrer Beziehungen sowohl zu bildlichen Darstellungen als auch untereinander gelang es Warburg schließlich, das bis dahin unverständliche Dekorationsprogramm zu entschlüsseln. Der kulturgeschichtliche Ansatz Aby Warburgs wurde in der Folge nicht mehr konsequent an den Freskenzyklus der Sala dei Mesi herangezogen; ebensowenig geschah dies anhand anderer Bildquellen. Die Integration des Dekorationssystems in die soziale Praxis einer Herrschaft, der Werner Gundersheimer in seiner Untersuchung zu Ferrara einen eigenen Stil zuspricht, wurde bisher nicht vollzogen.⁵⁴

1. Der Herzog und sein Palast

1469 erwähnt der anonyme Chronist des *Diario Ferrarese* den Palazzo Schifanoia erstmals: *“... es wurde erlassen, den Palazzo Schifanoia im Kirchsprengel Sankt Andreas zu erneuern, und es begann der Herzog Borso ihn zu bewohnen.”*⁵⁵ Dabei handelt es sich jedoch nicht um einen festen Wohnsitz des Fürsten im heutigen Sinne. Vielmehr hält sich die fürstliche Familie, wenn sie sich

dell'attribuzione. In: *Atlante di Schifanoia*. A cura di R. VARESE, Ferrara 1989, S. 111-141. In diesem Aufsatz finden sich alle nützlichen Angaben zur kunsthistorischen Literatur.

⁵² A. WARBURG: Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara (1912). In: *L'Italia e l'Arte Straniera*. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (1912), Rom 1922. Wieder abgedruckt in: A. WARBURG: *Gesammelte Schriften*, 2 Bde., Leipzig 1932, S. 478 f.

⁵³ A. WARBURG: *Italienische Kunst ...* (wie Anm. 52) S. 464-469.

⁵⁴ W. L. GUNDERSHEIMER: *Ferrara. The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton 1973.

⁵⁵ *Diario Ferrarese dall' anno 1409 sino al 1502 di autori incerti*, a cura di G. PARDI. In: *RIS* 24, parte 7, S. 58 *“... fu fornito di rehedificare il palazzo di Schivanoio appresso a Sancto Andrea, et incominciato fu ad essere habitato per il prefacto duca Borso.”*

nicht auf Reisen befindet, in einem über die ganze Stadt und den *distretto* gelegten Netz von *Palazzi*, *Delizie* und *Castelli* auf. Im Jahre 1450 etwa, als Borsos Bruder und Vorgänger als Signore von Ferrara, Leonello, im Sterben liegt, benachrichtigt man den zukünftigen Fürsten in der *Delizia* von Belriguardo. Alleine innerhalb der Stadt bewohnt die Familie des Signore drei *Delizie* – Schifanoia, Belfiore und Belvedere –, die zusammen mit weiteren im *distretto* gelegenen ein System fürstlicher Präsenzmöglichkeiten bilden.⁵⁶ Weder Borso noch seine vor respektive nach ihm als Signori von Ferrara herrschenden Brüder, Leonello und Ercole I., halten sich in erster Linie im eigentlichen Fürstenpalast (Palazzo Ducale oder Palazzo di Piazza) auf, der sich in unmittelbarer Nachbarschaft der Kathedrale befindet. Das mächtige Castello Estense, ebenfalls im Zentrum Ferraras gelegen und seinem Charakter nach reine Festung, bewohnen sie gar nur in Momenten politischer oder militärischer Krisen. Eine Herrschaft scheint sich nicht wirksam entfalten zu können, wenn sich deren Repräsentant mit der Präsenz im Zentrum begnügt, denn die *Palazzi* und *Delizie* der Fürstenfamilie sind nicht reiner herrscherlicher Gestus der Verschwendung, sondern auch Teil einer sozialen Praxis. Die Renovation und die Erweiterung des im Jahre 1385 von Alberto d'Este begonnenen Baus des Palazzo Schifanoia und insbesondere die außerordentlich reiche Ausschmückung des *Piano nobile*, des ersten Stockwerkes, gehören in das vielfältige Arsenal von Inszenierungsmöglichkeiten der fürstlichen Macht.⁵⁷

Aus dem *Diario Ferrarese* erfahren wir auch einiges über das Leben, das sich im und um den Palazzo Schifanoia herum abspielt. Der anonyme Chronist berichtet: „1470, am 13 Februar, einem Dienstag, verlobte der hochwohlgeborene Herzog Borso im Palazzo Schifanoia die Schwester des verehrten Messer Alberto ...“⁵⁸ Und drei Jahre später, Borso ist 1471 gestorben, und sein Bruder Ercole I. ist ihm in der Herrschaft gefolgt, findet sich folgende Notiz: „Der Graf Lorenzo de' Strozzi von Ferrara und der hochwohlgeborene Alberto d'Este, Bruder des Herzogs und Sohn der Donna Filippa da la Tavola von Ferrara, machten ein weiteres Fest im Palazzo Schifanoia; dies war am Karnevalssonntag, am letzten Tag im Februar ...“⁵⁹ Fürstliche Feste sind nicht nur Zeitvertreib einer sich Luxus und Genuß hingebenden höfischen Gesellschaft, sondern

⁵⁶ Vgl. G. PAZZI: Le 'Delizie Estensi' e l'Ariosto. Fasti e piaceri di Ferrara nella Rinsascenza, Pescara 1923.

⁵⁷ Borsos kunstpolitische Aktivität beschränkt sich keineswegs auf die Erneuerung des Palazzo Schifanoia. Eine diese Tätigkeiten zusammenfassende Liste stellt der *Diario Ferrarese* anlässlich des Todes des Herzogs bereit. Vgl. *Diario Ferrarese*... (wie Anm. 55) S. 72.

⁵⁸ „1470, a dì XIII de Febraro, de marti, lo ill. duca Borso in Schivanoio promise la sorella de lo illustre messer Alberto ...“ *Diario Ferrarese* ... (wie Anm. 55) S. 63.

⁵⁹ „Il conte Lorenzo de' Strozzi da Ferrara e lo ill. messer Alberto d'Este, fratello del prefacto duca et fiolo de madonna Filippa da la Tavola da Ferrara, ne fece un'altra in el suo palazo Schivanoio. e fu la dominica de carnevale, che fu a dì ultimo de Febraro.“ *Diario Ferrarese* ... (wie Anm. 55) S. 86.

übernehmen politische Funktionen. Der Empfang diplomatischer Delegationen reiht sich in der Chronik ganz natürlich neben die festlichen Bankette und Vergnügungen. Drei Wochen nach dem Tod des Borso d'Este empfängt Ercole I. eine venezianische Delegation. "... *an diesem Tag stieg seine Exzellenz auf sein Pferd und ritt zusammen mit seiner Gefolgschaft, den Verbündeten des verstorbenen Herzog Borso und seinen Brüdern bis Francolino den Gesandten der Signorie von Venedig entgegen; diese kamen auf Besuch, um den Tod des Borso zu betrauern und sich zu freuen über den Aufstieg seiner Exzellenz zum Herzog. Die Gesandten waren Andrea Vendramin und Alvise Foscari, die zu den ersten Familien in Venedig gehören; von ihrem Treffpunkt aus begleitete sie Ercole I. bis zu ihrer Unterkunft im Palazzo Schifanoia.*"⁶⁰ Diese Begegnung ist in ihrer Bedeutung nicht hoch genug einzuschätzen. Venedig ist in dieser Zeit die bedeutendste Macht Norditaliens; seit 1405 hat die Seerepublik auf dem Festland Fuß gefaßt, 1481 wird die venezianische Expansion ihre größte Ausdehnung erreicht haben und sich bis nach Crema, das heißt in die unmittelbare Nähe Mailands, erstrecken. Das Veneto, das Friaul, Teile der Lombardei und der Emilia stehen in mehr oder weniger direkter Abhängigkeit zur venezianischen Republik. Die Unterschiedlichkeit dieser Unterwerfungssverhältnisse zeigt sich gerade an einem Vergleich zwischen Padua und Ferrara. Während in Padua venezianische Patrizier die zentralen Schaltstellen der kommunalen Strukturen übernehmen, arrangiert sich Ferrara damit, Venedig unbeschränkte Rechte für die Schifffahrt auf dem Po zu gewähren. Die venezianische Gesandtschaft stattet dem Herzog von Ferrara nicht nur einen Höflichkeitsbesuch ab, sondern erkennt Ercole I. in seiner neuen Funktion als Herzog im Tausch gegen die Erneuerung der Schifffahrtsrechte auf dem Po an. Die Würdigung des Ercole I. d'Este als Fürst scheint für die venezianische Gesandtschaft die beste Möglichkeit, der Republik Venedig ihre bisherigen Rechte zu sichern; um so mehr als der neue Herzog offensichtlich die sozialen Bindungen und Klientelbeziehungen seines verstorbenen Bruders *tel quel* übernommen hat, denn er empfängt die Venezianer in Begleitung der *entourage* des Borso, führt hier mit anderen Worten die unveränderte politische Berater- und Gefolgschaft seines Bruders vor. Diese Treffen spielen sich zumindest teilweise im Palazzo Schifanoia ab. Bedauerlicherweise ist von den venezianischen Gesandten kein Bericht vorhanden, der uns etwas von den prachtvollen Inszenierungen, die zu ihrer Ankunft bereitet wurden, oder sogar vom Interieur des Palazzo Schifanoia erzählen könnte. An-

⁶⁰ "... *in quello giorno montò sua Excellentia a cavallo et andò incontra, con la sua comitiva et con tuta la fameglia del quondam duca Borso, et cum li fratelli, a li ambasciatori de la Signoria de Venecia insino a Francolino, che veneano a visitare sua Excellentia et a dolerse de la morte del fratello et allegrarse de sua Excellentia, che fusse ascasa in alto. Li quali ambasciatori furono messer Andrea Vendremino et messer Alovio Foscari, di principali gentilhomini di Venetia, et li li acompagnò insino al logiamento, che fu a Schivanoio.*" *Diario Ferrarese* ... (wie Anm. 55) S. 74.

drea Vendramin und Alvise Foscari dürften vom Bilderschmuck der Sala dei Mesi ähnlich beeindruckt gewesen sein wie zwei Gesandte aus Mailand, die am Hofe des Ludovico Gonzaga während Verhandlungen vom Fürsten in einen vollständig freskierten Raum geführt werden, die *Camera degli sposi*. In einem Schreiben an ihren Signore, Galeazzo Maria Sforza, berichten sie: *“Darauf begann man über schöne Dinge zu sprechen; nachdem ein bißchen so gesprochen wurde, zeigte uns der Markgraf ein Zimmer, das er bemalen läßt und in dem seine Herrlichkeit selbst in natürlicher Weise dargestellt ist, seine Gattin Donna Barbara, Don Federico und alle anderen Söhne und Töchter; und während man so über die Figuren sprach, ließ er seine beiden Töchter kommen, Paula die jüngere und Donna Barbara die ältere, die uns zumindest, soviel wie wir davon verstehen, schön und anmutig, von guter Gesundheit und mit guten Umgangsformen erschienen ist.”*⁶¹ Der Bilderzyklus der *Camera degli sposi* scheint sich in diesem Bericht ganz natürlich in das politische Gespräch zu integrieren; die Präsentation der Fresken ist keineswegs deplaziert, ja sie scheinen die Gesandten zu beeinflussen, indem ihnen dabei die klare Distinktion zwischen idealisierendem Fresko und politischer Realität etwas verloren geht. Es ist unmöglich, die Wirkung exakt zu benennen, die die Bilder auf die beiden Mailänder ausgeübt haben, doch es steht außer Zweifel, dass sie eine Wirkung hatten, und dass Ludovico sie seinen Gästen aus diesem Grund gezeigt hat.

Kehren wir nach Ferrara zurück. Auf den delikaten Zeitpunkt, zu dem der Besuch der venezianischen Gesandten erfolgt, wurde bereits hingewiesen. Im Lichte der besonderen lehensrechtlichen Herrschaftsverhältnisse der Este gewinnen die Verhandlungen mit Venedig zusätzliche Brisanz. Als Herzöge von Ferrara sind die Este Vikare *in temporalibus* des Papstes, als Herzöge von Modena und Reggio hingegen Vasallen des Kaisers. Neben diese beiden formellen Herren tritt nun im 15. Jahrhundert die sehr reale Herrschaft der sich auf der *Terra Ferma* etablierenden Republik Venedig. Mit allen drei Mächten muß der Herzog geschickt zu verhandeln wissen. In die Regierungszeit des Borso fallen sowohl Besuche Kaiser Friedrichs III. wie auch Papst Pius II. Friedrich verleiht Borso im Jahre 1452, als er sich auf seiner Krönungs- und Hochzeitsreise von Wien nach Rom befindet, den Titel eines Herzogs von Modena und Reggio, während Pius ihm allerdings denjenigen eines Herzogs von Ferrara verwei-

⁶¹ *“Dapoi se intrò in rasonare de cose da piacere: et rasonato per uno pezo, ne fece mostrare una camera fa depingere, dove è retracta al naturale soa signoria. madonna Barbara soa consorte, domino Federico e tuti l'altri figlioli et figliole; et parlando de queste figure ne fece venire le figliole tutte due, cioè madonna Paula minore e madonna Barbara maiore, quale ad nui, per quello ne intendiamo, è parsa una bella e gentile madona et de bõno aere et bone maniere.”* Der Brief ist publiziert bei A. TISSONI-BENVENUTI: Un nuovo documento sulla <<camera degli sposi>> del Mantegna, in: *Italia Medioevale e Umanistica*, 24 (1981), S. 357-360.

gert.⁶² Für die Anwesenheit der beiden höchsten Vertreter der weltlichen und der geistlichen Autorität scheut Borso keinen Aufwand. Prachtige Einmärsche und Feste finden in der Stadt wie auch im *distretto* statt, im Palazzo Ducale wie auf der Piazza. In die verschiedenen *Palazzi* werden die hohen Gäste zu ihrer Unterkunft gebracht. Der *Diario Ferrarese* berichtet ausführlich über dieses 'Theater der Macht', das der Herzog für sich und seine Gäste inszeniert. Lokaltäten wie der Palazzo Schifanoia gehören in das Arsenal von verfügbaren Orten, an welchen diese Inszenierungen stattfinden. Dabei handelt es sich um einen ausgesprochen prächtigen Ort, so dass sich eine Leseweise aufdrängt, die diesen Reichtum funktional zu deuten sucht.⁶³

Der Palazzo Schifanoia ist kein privater Raum, ist nicht '*chambre séparé*' des Herzogs, sondern öffentlicher Repräsentationsbau. Darunter haben wir eine repräsentative Öffentlichkeit zu verstehen, ein autoreferentielles System der Legitimation von Herrschaft.⁶⁴ Repräsentation des Fürsten soll im folgenden heißen einerseits die Darstellung der fürstlichen Macht, andererseits der Prozeß, der diese Macht ständig neu schafft, wirksam umsetzt und in einem genau festgeschriebenen Segment von Öffentlichkeit unablässig testet; das Gelingen oder Scheitern fürstlicher Repräsentation läßt sich alleine in der Wirksamkeit einer Herrschaft bestimmen.⁶⁵ Wie sich ein Freskenzyklus in diesen Prozeß einordnet und wie die Repräsentation der fürstlichen Macht gelingen kann, soll im folgenden erläutert werden. Die Fresken werden dabei keineswegs auf funktionale Illustrationen der Macht reduziert, sondern die Bildersprache als kultureller Code steht im Zentrum des Interesses.

Dem Vorrecht des Fürsten, über den öffentlichen Raum als Bühne für die Inszenierung seiner Herrschaft zu verfügen, kommt dabei eine zentrale Bedeutung zu. Im Freskenzyklus des Palazzo Schifanoia gelangt das Konzept einer privilegierten fürstlichen Sichtbarkeit ganz ausgeprägt zur Anwendung. Der

⁶² Erst 1471 kurz vor seinem Tod wird Borso in Rom von Paul II der Titel eines Herzogs von Ferrara verliehen. Diese Reise ist von Francesco Ariosto, einem Begleiter des Borso, sehr ausführlich beschrieben. Vgl. *La venuta di Borso d'Este in Roma (15.4.1471)* di Francesco Ariosto Peregrino. A cura di E. CELANI. In: *Archivio della società Romana di storia Patria*, 13, 1890, S. 361-450.

⁶³ Die prächtige Ausstattung des Palazzo Schifanoia beschränkt sich nicht auf die Sala dei Mesi. Andere Räume wie etwa die benachbarte Sala delle Virtù oder die Sala dei Marmi sind ebenfalls kostbar geschmückt. Die Fassadendekoration, wie sie Ranieri Varese in einer Rekonstruktion vorschlägt, trägt diesen Reichtum auch aus den Räumen des Palazzo hinaus; zusammen mit den Gartenanlagen, von denen der Palazzo noch bis ins frühe 18. Jahrhundert umgeben ist, erweckt der Palazzo im ausgehenden 15. Jahrhundert sicherlich nicht denselben unscheinbaren Eindruck, wie wir ihn von der heutigen Via Scandiana aus gewinnen. Vgl. R. VARESE: *Atlante ...* (wie Anm. 51).

⁶⁴ J. HABERMAS: *Strukturwandel ...* (wie Anm. 48) S. 20.

⁶⁵ Weiterführend H. RAGOTZKY, H. WENZEL: *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen 1990, dort vor allem die Einleitung, S. 1-15.

Einbezug des Freskenzyklus in die Umsetzung dieser Repräsentationsstrategie verdeutlicht, wie bewusst man sich der kommunikativen Eigenschaften unterschiedlicher Medien ist.

2. Fürstliche Verkörperungen

Im Sommer des Jahres 1459 ruft Enea Silvio Piccolomini, seit einem Jahr als Pius II. im Amt des *Pontifex*, in Mantua die Signori der italienischen Staaten zusammen, um mit deren Hilfe den Kreuzzug gegen die Türken zur Durchführung zu bringen. Trotz mehrfacher Aufforderung seitens des Papstes und wiederholter Versprechen seinerseits erscheint Borso d'Este nicht in Mantua. Anstatt dem Ruf des Papstes Folge zu leisten, entschuldigt er sich mit einem Horoskop, das ihm für eine Reise nach Mantua den sicheren Tod voraussagt. Pius II. tadelt den Fürsten für seinen heidnischen Sternenglauben, hält das von Borso vorgeschützte Horoskop jedoch wohl schlicht für eine Ausrede.⁶⁶ Daraufhin führt Borso zur Entschuldigung an, er läge mit hohem Fieber krank darnieder, geht jedoch in der Emilia auf Vogeljagd, was Pius II. für kindisch und eines Fürsten unwürdig hält. All dies veranlaßt Pius II. in seinen Kommentaren zu einem Kapitel mit dem Titel *“de Borsii instabilitate et mendacia”* (*“Von Borsos Unbeständigkeit und Verlogenheit”*).⁶⁷ Auch an Borsos herrscherlicher Praxis der Aufwendungen und Inszenierung der eigenen Person nimmt Enea Silvio Anstoß, weil er sie für lasterhafte Eitelkeit hält. In der Schilderung der von Borso betriebenen Omnipräsenz der fürstlichen Person offenbart Enea Silvio, ohne diese Absicht zu verfolgen, jedoch auch die Wirksamkeit dieser Praxis: *“... und sie [die Fürsten] glauben den Schmeichlern, von welchen die Höfe voll sind, und denken sowohl in Anwesenheit wie in Abwesenheit gleichermaßen verehrt zu werden. Dabei geschieht oftmals das Gegenteil. Selten wird, wer öffentlich gepriesen wird, verehrt, wenn er abwesend ist. Wohin Borso auch ging, bei seinen Untertanen, bejubelte ihn das Volk. In fremden Herrschaften war sein Name verrufen.”*⁶⁸ Die Wirksamkeit einer Herrschaft ist eng mit der Präsenz des Fürsten verbunden.

⁶⁶ *“Iterum vocatus, mutato consilio, renuit, astronomorum iudicia causatus, qui sibi mortem portendere astra confirmarent, Mantuam petitulo. Increpavit eum Pontifex, qui Gentilium sequeretur ineptias et per astrorum inspectionem futuri se conscium diceret. ... Astrologorum iudicia, mense martio edita, prius sibi nota fuisse quam Pontifici promisisset adventum.”* In: Pius II., *Commentarii*, lib. III, cap. 21. A cura di L. TOTARO, Mailand 1984.

⁶⁷ Pius II., *Commentarii*, lib. III, cap. 21 (wie Anm. 66).

⁶⁸ *“et adulatoribus credentes, quorum plenae sunt aulae, quae faciunt sicut in presentia sic et in absentia laudari putant. Contra multo evenit: raro absens colitur, qui coram celebratur. Borsius quacunq[ue] iter fecit inter subditos, voces applauserunt populi: in aliena terra nomen eius infame fuit ...”* (wie Anm. 66).

Die Fresken der Sala dei Mesi folgen diesem Konzept sehr deutlich. Die Figur des Borso d'Este ist omnipräsent. In jedem Monatsbild ist er mehrmals dargestellt; Das Bild des Fürsten wird zum eigentlichen Programm des Zyklus. Auf die untere Zone, wo dies am deutlichsten wird, jedoch keineswegs ausschließlich gilt, soll sich für einen Moment unser Blick konzentrieren. Anhand des Freskos des Monats März sollen exemplarisch die Orte, Funktionen und Bedeutungen der physischen Präsenz des Fürsten untersucht werden.

Der Körper des Fürsten ist bei den drei Darstellungen dieses Bildausschnittes immer in prächtige Gewänder gehüllt. Borso muß als Fürst erkennbar sein, weshalb seine physische Erscheinung in allen Darstellungen unverändert bleibt. Aus den ihn umgebenden Höflingen, seiner *Comitiva*, sticht er als die zweifellos prächtigste Figur heraus. Selbstverständlich ist es nötig, dass Borso sich von seinen Höflingen kenntlich unterscheidet, doch ist das Mittel der Distinktion durch prachtvolle Kleidung für die Herrschaft Borsos nicht nur eine bildliche Strategie.⁶⁹ Der anonyme Chronist des *Diario Ferrarese* berichtet von der immer reich gekleideten Person des Fürsten: "... und er war immer in goldgewirkten Stoffen gekleidet, sowohl in der Villa wie auf dem Land, sowohl zur Jagd wie auch zu Hause ..."⁷⁰ Dass einem prachtvoll gekleidetem Körper über den Gestus von symbolischer Verschwendung hinaus auch eine politische Wirksamkeit zukommt, schildert Machiavelli in einer Episode aus Florenz, die sich während der theokratischen Herrschaft des Girolamo Savonarola zutrug. In einer Auseinandersetzung zwischen im Streit liegenden Parteien zieht ein Volkshaufen vor das Haus des zur Faktion der Frateschi gehörenden Pagolantonio Soderini und bedroht denselben. Der zufällig im Haus anwesende Bruder Francesco, damals Bischof von Volterra, vermag die Menge zu beruhigen, indem er seine prächtigsten Kleider anzieht, das Chorhemd darüberwirft und den Bewaffneten entgegengeht. Durch den Auftritt seines reich gekleideten Körpers gelingt es ihm, seinen Bruder zu beschützen.⁷¹ Die prächtige Erscheinung einer Autorität ist im Moment einer politischen Krise wirksam.

Borso d'Este mag – Enea Silvio ist durchaus eine glaubwürdige Quelle – eitel sein; die Wirksamkeit des prächtig geschmückten Fürstenkörpers kennt er bestens und er weiß, das Erscheinen dieses Körpers effizient zu inszenieren. Dies führt dazu, dass Borso auch uns ausschließlich in dieser glänzenden Hülle goldgewirkter Stoffe bekannt ist. Die Präsentation des fürstlichen Körpers

⁶⁹ Es gibt durchaus auch andere Strategien die Zentralität einer Person bildlich zu inszenieren. Im oben bereits angeführten Zyklus der *'Camera degli sposi'* in Mantua wird der Auftraggeber, Ludovico Gonzaga, keineswegs prächtiger gekleidet dargestellt als die Mitglieder seiner Familie. Im Gegenteil; hier scheint prächtige Kleidung ein Privileg und Kennzeichen der höfischen Jugend zu sein.

⁷⁰ "*et sempre andava vestito de panno d'oro arrizado, cosi in villa come in la terra, a sparaviero et stare in casa ...*" *Diario Ferrarese* ... (wie Anm. 55) S. 66.

⁷¹ Discorsi I, 54.

schöpft jedoch das Potential an Inszenierungsmöglichkeiten, wie es die Sala dei Mesi vorführt, bei weitem nicht aus. Borso vertraut nicht alleine auf die prächtige Erscheinung seiner Person; ebenso geschickt setzt er seigneurale Gesten ein.

Im Fresko des März steht Borso, wie immer von seinem Gefolge dicht umgeben, einen Bittgänger anhörend vor einer reich verzierten Loggia (Abb. 13).⁷² Der Blick in die Loggia suggeriert, dass sich hier der Eingang zu einem Gebäude befindet, das jedoch selbst nirgends sichtbar wird, obwohl die Perspektive dies verlangen würde. Im ganzen Zyklus werden Darstellungen von Architektur und Natur geschickt eingesetzt, um Dinge nur zu evozieren, deren perspektivisch korrekte Ausführung dann jedoch fehlt; so auch hier. Über dem Türsturz, der nur in ein schwarzes Loch führt, können wir die Bestimmung des Gebäudes erkennen, das im Bild nur noch aus seiner eigenen Loggia besteht. Für das Bildprogramm ist dies jedoch nicht entscheidend, kommt es doch nur darauf an, die Lokalität, die mit *IUSTITIA* als Gerichtsort bezeichnet ist, in möglichst vielfacher Weise mit dem Fürsten in Beziehung zu setzen. Dies gelingt in dreifacher Weise. Borso ist als tugendvoller Fürst im Begriff, Gerechtigkeit zu üben; die Begegnung mit der nicht-höfischen Gruppe präsentiert dem Publikum einen für seine Untertanen ansprechbaren Herrscher, der nicht durch das höfische Zeremoniell gänzlich entrückt ist; dies ist ein Topos gerechter Herrschaft, wie er auch in Texten überliefert ist.

Über der Gruppe um Borso ist das Wappen der Este angebracht⁷³. Die Präsenz der eigenen heraldischen Zeichen im öffentlichen Raum, so wie es das Fresko uns glauben machen möchte, ist das Privileg der Herrscherfamilie. Gleichzeitig wird hier jedoch das Wappen der Este unzertrennlich mit der Tugend der *Iustitia* verbunden; um dies gleichsam mit einer Emphase nochmals zu wiederholen, ist im Hintergrund über dem Schriftzug *IUSTITIA* ein Medaillon sichtbar, das den Fürsten abbildet. Die wiederholte Darstellung des Fürsten oder seiner Zeichen in der Nähe und Umgebung der Gerechtigkeit verdichten sich zu einer Kontextualisierung des Borso mit der höchsten moralischen und staatsert haltenden Tugend.⁷⁴ Die Gerechtigkeit bildet in einem Staatswesen das Fundament einer guten Herrschaft, eines *buon governo*; in der Sala dei Mesi wird sie nun gleichsam originär an Borso gebunden, der damit zum guten Fürsten wird, zum *Signore liberale*. Das Fresko bietet dem Publikum eine in Körper und Kompetenz des Fürsten gekleidete Allegorie der Gerechtigkeit an.

⁷² Wahrscheinlich gehören der Mann, die Frau und das Kind zusammen, da sie sich in der Kleidung doch sehr deutlich von den Hölflingen unterscheiden.

⁷³ 1452 erhält Borso zusammen mit dem Herzogtitel von Friedrich III. das Privileg, den kaiserlichen Adler im Wappen zu führen.

⁷⁴ In der klassischen politischen Theorie, sowohl in der Nikomachischen Ethik des Aristoteles wie auch der Politeia des Plato, ist die Gerechtigkeit die höchste Tugend.

Neben der Szenerie um Borso als Allegorie und Garant der Gerechtigkeit sind im Märzfresko noch zwei weitere Darstellungen des Fürsten zu sehen. Die sich in jedem der sieben erhaltenen Fresken wiederholende Jagd mit dem Falken wird meist als persönliche Vorliebe des Fürsten gedeutet. Die Empörung Enea Silvios über dieses kindische Vergnügen ist bereits bekannt, und auch der *Diario Ferrarese* berichtet unablässig von den fürstlichen Jagdvergnügen. Die beinahe schon penetrante Wiederholung der Jagdszenen läßt sich über eine mögliche persönliche Vorliebe des Borso hinaus aber auch politisch lesen; es bleibt ein fundamentaler Unterschied zwischen der Jagd selbst und ihrer Darstellung in einem Freskenzyklus. Der *Diario* berichtet von einem Fürstenbesuch: *“...und es kam nach Ferrara Ludovico Gonzaga, Markgraf von Mantua, der einen Monat lang mit Borso d'Este zur Vogeljagd wollte, und er kam mit 100 Pferden.”*⁷⁵ Der hier geschilderte Aufwand ist enorm und läßt sich mit herrschaftlichem Habitus in seiner exklusivsten Form wohl plausibler erklären als mit den persönlichen Marotten der fürstlichen Machthaber. Das Privileg der Jagd ist dem Adel vorbehalten. Gerade in der Vogeljagd ist der fürstliche Gestus des Jagens in seiner sublimiertesten Form zu sehen. Über den ökonomischen Wert der Jagdfalken, das Wissen, das es zu ihrer Abrichtung bedarf, und das Privileg, sie auf Jagden einzusetzen, über all das verfügt Borso. Darüber hinaus ist die Jagd mit den Falken auch ein Eingriff der fürstlichen Macht und der von ihr repräsentierten Ordnung in die Natur. Die in den Fresken dargestellte Fauna beschränkt sich jedoch keineswegs auf die Jagdfalken und -hunde des Fürsten. Die im Zyklus dargestellten, exotischen Tiere bilden gewissermaßen eine eigene Hofhaltung.⁷⁶

Die Zähmung der Jagdfalken und gemeinsam mit diesen aller exotischen Tiere, die das Dekorationssystem präsentiert, spiegelt die Zähmung einer unablässig mit Unordnung drohenden Natur. Eine Stelle im *Diario Ferrarese* führt diesen Gestus des fürstlichen Ordnungsausgriffs *ad absurdum*, so dass auch der anonyme, der Herrscherfamilie ansonsten wohlgesinnte Chronist nicht mehr ganz folgen kann: *“... der wohlgeborene Herzog Borso begann einen Berg aus Erde erbauen zu lassen, mit Hilfe von Wagen, Schiffen, Karren und Arbeitern, und es war eine große Unternehmung; darüber klagte das Volk sehr, weil es völlig nutzlos war, und die Bauern deswegen das Land nicht bebauen konnten; und er ließ dies an einem Ort machen, der Monte Sancto heißt; und das Volk*

⁷⁵ *“... gionse in Ferrara messer Ludovico da Gonzaga, marchese de Mantua, il quale vene a star uno meze a fasani e pernigoni cum il prefacto duca Borso, et vene cum cento cavalli.”* *Diario Ferrarese* ... (wie Anm. 55) S. 44.

⁷⁶ Seit der Studie von Martin Warnke zum Hofkünstler ist bekannt, dass Fürstenhöfe nicht nur selbst exzentrische soziale Ort sind, sondern sich auch einer exzentrischen Sprache in Wort und Bild bedienen. Vgl. M. WARNKE: *Der Hofkünstler ...* (wie Anm. 50).

*murrte sehr deswegen.*⁷⁷ Gerade die völlige Nutzlosigkeit und Unsinnigkeit des Vorhabens, in der Poebene einen Berg zu errichten, steigert den fürstlichen Machtgestus beträchtlich.

Aber längst nicht alle machtvollen Eingriffe in die Natur, die Borso veranlaßt, zeichnen sich in erster Linie durch Sinnlosigkeit und symbolische Verschwendung aus. Während seiner Herrschaft werden im *distretto* von Ferrara Gewässerregulierungen vorgenommen, Sümpfe, aus denen die Poebene noch bis ins späte 16. Jahrhundert, noch bis zu den von Venedig zentralistisch organisierten Miliorationen bestehen sollte, trockengelegt und Deiche gebaut.⁷⁸ Die Schifffahrt auf dem Po ist einerseits für einen über den lokalen Markt hinausreichenden Güterstrom notwendig, andererseits stellt sie eine wichtige Einnahmequelle für den Fürsten dar. In diesem doppelten Sinn von Naturzähmung und ökonomischer Bedeutsamkeit sind in den Fresken der Sala dei Mesi (Mai und Juni) die von Borso lancierten Projekte der Flussregulierung des Po und seiner Nebenläufe dargestellt. Im Monatsbild des Mai ist ein künstlich angelegtes Flußbett – wohl eine Bewässerungsanlage – zu sehen, während im Juni Handelsschiffe dargestellt sind. Ökonomische Aktivität und Bewegung kennzeichnen nicht nur diese beiden Fresken. Die als ikonographische Motive in der Tradition der Kalendarien stehenden Darstellungen der bäuerlichen Arbeit verweist ebenso auf Fruchtbarkeit und Produktivität wie der Handel. Die meist nur lockere Einhaltung eines formalen Kanons, wie ihn die Bildtradition vorschreibt, läßt jedoch hinter diesen Darstellungen noch einen weiteren Sinn vermuten. Trotz aller Bewegung, die im *contado* sichtbar wird, bleibt eine harmonische Ordnung bestehen. Garantiert ist diese Ordnung von derselben Instanz, die für eine gutes Regiment steht und die Natur zu bändigen vermag: Borso d'Este. Kein verwildertes Land, sondern kultivierte Äcker und Felder, keine aufständischen, sondern arbeitende Bauern werden im Freskenzyklus präsentiert. Vom Land selbst überträgt sich der fürstlich machtvolle Zugriff auch auf die Landbevölkerung. Das gilt nicht nur für die Bauern, sondern für alle, die sich durch den *distretto* bewegen.

Was für den *distretto* gilt, hat auch für Stadt und *contado* Gültigkeit. Stadt und Umland, *città* und *contado*, sind in den Stadtstaaten und Fürstenhöfen der italienischen Renaissance untrennbar verbunden. In den erhaltenen Fresken

⁷⁷ „... *Io illustrissimo duca Borso, cominciò a dare principio a fare una montagna de terra per forza de carri, navi et brozi et de opere manuali, che era una grande facenda; del che tuto il populo se ne redoleva molto, perchè non era utile alcuno et li contadini non poteano lavorare le possessioni per cagione de dicto lavoriero; et faceva fare questa montagna dove se chiama Monte Sancto; et di questo il populo mormorava molto.*“ *Diario Ferrarese ...* (wie Anm. 55) S. 66.

⁷⁸ Aufgrund ihrer 'feudalen' Grundstrukturen und der rückständigen merkantilen Entwicklung sind diese Projekte für die ferraresische Ökonomie besonders notwendig. Vgl. W. L. GUNDERSHEIMER: *Ferrara ...* (wie Anm. 54) S. 124.

wird nur einmal städtisches Leben explizit thematisiert. Ganz im Stil seiner Vorfahren, die als Signori von Ferrara die ihnen delegierte Macht usurpiert und in ihrer Dynastie vererbt haben, deutet Borso alte, noch aus der Zeit des kommunalen Regiments stammende Konzepte von Herrschaft für seine eigene Herrscherinszenierung um. Zu Ehren des Stadtpatrons, des Hl. Georg, finden in Ferrara am 23. April verschiedene Wettläufe, Pali genannt, statt. Das Fresko des April führt uns im Hintergrund eine solche Szenerie vor (Abb. 14). Zunächst scheint es ein ungleiches Rennen zu sein, denn auf Pferden und Eseln reitende Jünglinge liegen im Wettstreit mit laufenden Männern und Frauen. Vergegenwärtigt man sich jedoch die Struktur vergleichbarer städtischer Rituale, wie sie in anderen Quellen überliefert sind, wird deutlich, dass hier diachrone Momente eines Rituals dargestellt sind. Drei unterschiedliche Wettläufe sind hier nebeneinander vorgeführt. Zuvorderst sehen wir Jünglinge auf Pferden und Eseln, dahinter laufende Männer und zuletzt Frauen.⁷⁹ Einer aus Perugia stammenden Beschreibung entsprechend sind die Prostituierten, worum es sich bei den Frauen wohl eher handeln dürfte als um einfache oder arme Bürgerinnen, bis zum Gurt hochgeschnürt dargestellt, „*alzate fina alla centura*“.⁸⁰ Die Armen, repräsentiert durch die drei laufenden Männer, werden ebenso gezwungen an den Rennen teilzunehmen wie die Jünglinge. Diese sozial und politisch am Rande der städtischen Gemeinschaft Stehenden, die von innen heraus die bestehende Ordnung gefährden können, werden dem öffentlichen Erniedrigungsritual unterworfen. Die kollektive Erniedrigung sozial Marginalisierter ehrt nach Trexler die Stadt als gesamtes und etabliert das Regiment der reichen, in Familie und Klientel eingebundenen Männer gesetzten Alters.⁸¹ Diese Gruppe der Magnaten ist im Fresko zusammen mit ihren Familien und Gefolgschaften, den *amici e clienti*, als Publikum dieser autoreferentiellen Inszenierung auch zu sehen. Die auf der Empore in Stühlen sitzende Gruppe von fünf Männern repräsentieren das städtische Patriziat. Umgeben sind sie von der Generation ihrer Söhne, die jedoch an der Regierung noch nicht teilnehmen, und von ihren Frauen und Töchtern, die sich zwar auf den Balkonen zeigen, jedoch in der Sicherheit des häuslichen Schutzes verweilen müssen. Die Show einer sozialen Elite, die sich selbst und ihre Herrschaft bestätigt, indem sie diejenigen erniedrigt, die daran keinen Anteil haben.

In der mittleren Figur der zu Pferd versammelten Gruppe lässt sich auch der Fürst selbst erkennen. Die fürstliche Kopfbedeckung und der goldgewirkte

⁷⁹ Seit der Untersuchung von Richard Trexler zum Thema sind die Sozialgruppen, die zu diesen Rennen gezwungen werden, ebenso bekannt wie der Transfer der Pali aus dem ursprünglich militärischen Bereich als einem ‘insulting military theatre’ in die Städte hinein. Vgl. R. C. TREXLER: *Correre la terra. Collective Insults in the Late Middle Ages*. In: *Mélanges de l’Ecole française de Rome, Moyen Age - Temps Modernes*, 96 (1984), S. 845-902.

⁸⁰ Cronaca del Graziani. In: *Archivio Storico Italiano*, 16, parte 1, 1850, S. 115.

⁸¹ R. C. TREXLER: *Correre la Terra ... (wie Anm. 79) S. 900.*

Wams kennzeichnen Borso deutlich. Das Fest des Stadtpatrons kann selbstverständlich nicht ohne ihn über die Bühne gehen, oder besser, ohne dass er im Kreis seiner Höflinge auf die Bühne tritt, denn die Empore auf der die Zuschauer sich befinden und nicht die Strasse, in der gelaufen wird, ist in dieser Inszenierung die eigentliche Bühne, der eigentlich zentrale Ort des 'Schauspiels'. Doch auch auf dieser Bühne sind nicht alle gleich, werden hierarchische Unterschiede formuliert. Die hier dargestellte Herrschaft des städtischen Regiments kann nur eine Vertretung des Fürsten meinen und verweist damit unmißverständlich auf Borso d'Este, denn für die Selbstinszenierung einer politisch wirklich mächtigen Gruppe städtischer Magnaten ist im Palazzo Schifanoia kein Platz.

Nicht alle Wettläufe und Pferderennen können als großes Theater der Ehre und Unehre interpretiert werden; Pali, deren Sieg mit einem hohen Prestigegewinn verbunden ist, sind ebenfalls sehr verbreitet.⁸² Diese Pferderennen werden von den Eliten – städtisches Patriziat oder Fürsten – als Gelegenheit wahrgenommen, ihre mit großem Aufwand gehaltenen Rennpferde, die sogenannten *barbari* oder *corsieri*, im öffentlichen Raum der Stadt laufen zu lassen. So läßt anlässlich der Wahl Enea Silvio Piccolominis zum Papst im Jahre 1458 Borso d'Este einen Palio ausrichten: "... und Pio di Tolomei von Siena wurde zum Papst ernannt; deswegen gab es in Ferrara ein großes Fest, das der wohlgeborene Herzog Borso machen ließ, denn der Papst war sein Verwandter; und er ließ die Geschäfte drei Tage geschlossen halten und veranstaltete einen Palio mit Pferden, dessen Preis ein grüner Dalmazierstoff war."⁸³ Borso ist in der Lage – sozusagen ausserterminlich – das Treiben der städtischen Ökonomie für drei Tage zu unterbrechen und den öffentlichen Raum der Stadt in einen Rennplatz umzuwandeln, um seine entfernte Verwandtschaft mit dem neuen Papst zu demonstrieren. Dass die verwandtschaftliche Verbindung zum neuen Papst zu deren Deklamation möglicherweise auch politisch ertragreich sein könnte, dürfte wohl den Ausschlag zu der öffentlichen Inszenierung gegeben haben.⁸⁴

3. Allegorien fürstlicher Herrschaft

Während die untere Zone damit spezifisch, identifizierbar und zeitgenössisch erscheint, bleiben die Register der oberen Zone, die gemeinhin als Triumphzüge

⁸² Zum berühmtesten und heute noch ausgetragenen Palio in Siena vgl. A. DUNDES, A. FALASSI: *La terra in Piazza. An Interpretation of the Palio of Siena*, Berkeley 1975.

⁸³ "... e fu facto Papa Pio di Tolomei da Siena: per il che fu facto grande festa in Ferrara, che fece fare lo ill. duca Borso, per essere dicto Papa suo parente [die Mutter des Borso ist Stella di Tolomei, L.B.], et fece tenere aserato tri giorni le boteghe, et fece correre a li barbari uno palio de dalmasco verde." *Diario Ferrarese ...* (wie Anm. 55) S. 38.

⁸⁴ Diese Hoffnung ist jedoch trügerisch. Obwohl Borso Enea Silvio bedrängt, weigert dieser sich, ihm den Herzogstitel zu verleihen (vgl. Anm. 62).

der olympischen Götter bezeichnet werden, entrückt und entziehen sich über die von Warburg geleistete Rekonstruktion hinaus einer Interpretation. Trotz fundamentaler Unterschiede ihrer Bildersprache müssen die untere und obere Zone eine logische Verbindung aufweisen, bilden sie doch Teile eines gemeinsamen Bildprogramms.⁸⁵

Das Motiv des Triumphzuges ist nicht nur in Ferrara ein überaus beliebter Gegenstand höfischer Kultur. Der Zyklus und gerade die obere Zone evozieren dabei bekannte Bilder, die dem Publikum aus Kunst, Literatur, höfischen Festen und prächtigen Einzügen ihrer Herrscher wohlvertraut sind. 1452 berichtet der Chronist Johannes Ferrariensis vom Einzug des Herzogs in Modena und Reggio. Im Namen der Bürgerschaft wird Borso, der auf einem Wagen sitzend von verschiedenen Tugendallegorien umgeben ist, von einer Schar von Engeln als Zeichen der Anerkennung seiner Herrschaft Schlüssel und Szepter überreicht.⁸⁶ Einzüge dieser Art und die dazu verwendeten Triumphwagen sind uns aus ganz Italien bekannt. Mehr noch als die Miniatur, die Borso d'Este auf einem Triumphwagen abbildet,⁸⁷ ist die Darstellung des Piero della Francesca bekannt, die er auf der Rückseite des Porträtdiptychons von Federico de Montefeltre und seiner Gattin Battista Sforza angefertigt hat und, das sich heute in den Uffizien in Florenz befindet.⁸⁸ Die Fresken in der Sala dei Mesi werden demnach vor dem Hintergrund einer ganzen Anzahl ähnlicher Bilder, die aus der realen Herrschaftspraxis des Fürsten stammen, wahrgenommen und lassen sich somit vergleichen und einordnen.

Die obere Zone präsentiert in immer neue Allegorik gekleidet dem Publikum einen durch das Jahr hindurch nicht abbrechenden Triumphzug des Borso d'Este. Dabei übertragen sich auf die in den Allegorien vertretene Person des Fürsten die Patronate und Einflüsse der olympischen Götter. Die Fresken erweitern sich zu einem vom Fürsten präsentierten Tugendkatalog, dessen ober-

⁸⁵ Die unterschiedliche Bildersprache zwischen oberer und unterer Zone wurde bisher ebenso wenig untersucht wie ihre logische Verbindung, obwohl etwa die Abwesenheit des Weiblichen in der Hofhaltung des Borso doch recht auffällig ist, während die Triumphzüge Themen der Weiblichkeit sowie diese selbst in ganz ausgeprägtem Masse präsentieren. Für die Fresken der Sala dei Mesi im speziellen stellt dies ein offenes Problem dar; zum Themenkomplex geschlechtlicher Codierung am Ferrareser Hof im allgemeinen vgl. L. LOCKWOOD: Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century, Cambridge 1984; W. L. GUNDERSHEIMER: Clarity and ambiguity in Renaissance gesture: the case of Borso d'Este. In: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 23, 1993.

⁸⁶ Johannes Ferrariensis: Ex annalium libris marchionum estensium excerpta (AA 500-1500). A cura di L. SIMEONI. In: *RIS*, vol. 20, parte 2, S. 42f.

⁸⁷ Die in der Biblioteca Estense in Modena aufbewahrte Miniatur aus der Handschrift des GASPARE TRIBRACO DE' TRIMBOCCHI: Divi Ducis Borsii estensis triumphus, Ms. Alpha, M, 7, 21 (Lat. 82) ist zwischen 1461 und 1471 entstanden.

⁸⁸ Zuletzt dazu C. J. HESSLER: Piero della Francescas Panorama. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55, 1992, S. 161-179.

ster Repräsentant er selbst ist. Inhaltliche Bezüge lassen sich dabei zwischen den Fresken und der Herrschaft des Borso herstellen. Die Fresken unterteilen sich in der oberen Zone in einen Mittelteil, in dem der Triumphwagen der olympischen Götter mit seinem Gespann zu sehen ist, und zwei Nebenschauplätzen, die teils inhaltlich voneinander getrennt sind, teils zusammengehören. Für den März ließen sich denkbare Rekurse auf Borso etwa so darstellen: Dem Triumph der Minerva, der Göttin des Verstandes und der Klugheit und der Patronin der Weberei, ist eine Gruppe Gelehrter Männer und eine mit Webarbeiten beschäftigte Gruppe von Bürgersfrauen beigegeben. Der Aufschwung der als *studium generale* im Jahre 1391 gegründeten Universität von Ferrara verdankt sich der Förderung durch Borso ebenso wie derjenigen seiner Vorgänger Leonello und Niccolò d'Este.⁸⁹ Die Seidenweberei wird gar erst von Borso in Ferrara eingeführt.⁹⁰ Während zeitgenössische Betrachter der Fresken solche Zusammenhänge gleichsam automatisch mit der Person oder spezifischen Handlungen des Fürsten assoziieren, müssen wir sie heute Stück für Stück rekonstruieren. Analog zum Monatsbild des März ließen sich auch die übrigen mythologischen Bildmotive auf Borso d'Este beziehen.

Dass es zwischen den drei übereinander gelegenen Registern eine logische Beziehung geben muß, die über den Jahresablauf und die entsprechende Sternkonstellation hinausreicht, scheinen die Säulen zu unterstreichen, die die Monatsbilder von ihren Nachbarmonaten trennen und eine vertikale Lesart suggerieren. Seit Edgar Wind ist einerseits bekannt, dass die Darstellung olympischer Götter in der Renaissance durchaus weite Verbreitung findet, andererseits dass ihre Darstellung nicht gleichbedeutend ist mit einer 'Rückkehr zum Heidentum der Antike'. Hinter den Göttern des Olymps, die als Arsenal von Figurationen dienen, verbirgt sich der eine christliche Gott. Die Beziehung bleibt – zumindest auf der Ebene des Glaubensbekenntnisses – immer dieselbe, die von den Präfigurationen auf Gott selbst verweist. Der Hinweis ist deshalb wichtig, weil die im Freskenzyklus repräsentierte Herrschaft somit in Ordnungsschemen eingeordnet wird, die sich ihrer irdischen Macht im Grunde entziehen, was sie jedoch bestätigt und legitimiert. Die Herrschaft des Borso d'Este ist nicht nur ein *buon governo*, ein gutes Regiment, sondern sie ist auch Teil einer göttlichen Ordnung.

In diese Ordnung reiht sich auch die mittlere Zone ein. Aby Warburg hat gezeigt, dass es sich bei den drei Figuren, die jeweils ein Sternzeichen umge-

⁸⁹ W. L. GUNDERSHEIMER: Ferrara ... (wie Anm. 54) S. 87f.

⁹⁰ Vgl. C. M. ROSENBERG: Immagini di Borso e aspetto della Ferrara del tempo nella fascia superiore del Salone dei Mesi. In: R. VARESE: *Atlante di Schifanoia* ... (wie Anm. 51); H. RAGN JENSEN: The Universe of the Este Court in the Sala dei Mesi. A Study of the Means used by Painters to represent the Courts View of the Universe in the Palazzo Schifanoia, in: *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598*. Ed. M. PADE et al., Kopenhagen 1991.

ben, um die sogenannten Dekane handelt.⁹¹ Der Einbezug der antiken und mittelalterlichen Astrologie, wie ihn die mittlere Zone vollzieht, wird bei einer vertikalen Lesart zu einem Verbindungsglied zwischen oben und unten, zwischen göttlicher und irdischer Herrschaft. Ein einzelner Monat präsentiert demnach stets die weltliche Ordnung des Herzogs von Ferrara, über der die Sternzeichen und Dekane die kosmische Ordnung repräsentieren; zuoberst wird in einer überaus reichen und komplexen Allegorik, die sich der antiken Mythologie und der Schutzverhältnisse bedient, wie sie im *“Astronomicon”* des Manilius beschrieben sind, die göttliche Ordnung und Zustimmung darüber, was ganz unten geschieht, dargestellt. Der Verweis auf göttliche Ordnungsmuster vermag für die Herrschaft des Borso – wie sein Vorgänger Leonello ist auch er ein illegitimer Sohn des Niccolò III. – und der von ihm im Bild gestifteten Ordnung Legitimation zu erzeugen.

Mehr noch als die Gruppen, die links und rechts der Triumphzüge auftauchen, enthalten die Figuren im Hintergrund symbolische Anspielungen aus der Tradition mythologischer Stoffe. Mit Sicherheit lassen sich die Symbole nur schwer ganz bestimmten ikonographischen oder textuellen Vorbildern zuordnen, aus denen sich eine gesicherte Bedeutung herauslesen ließe. Meist sind mehrere Bezüge denkbar oder drängen sich sogar auf. Denn in komplexen und vielschichtigen Systemen wie der klassischen Mythologie oder der christlichen Theologie, die über Jahrhunderte gereift sind und immer weiter ausgebaut wurden, kann fast alles irgend etwas bedeuten.⁹² Es ist nicht möglich, die dichte Symbolik der Sala dei Mesi in ihren Einzelteilen eindeutig zu interpretieren. Mit der Rekonstruktion all dieser Bezüge und Rekurse ließe sich allenfalls eine wohl reiche Materialsammlung erstellen, jedoch kein Interpretament für das Gesamtprogramm finden. Die Untersuchung aller Symbole mythologischer, theologischer oder auch astrologischer Traditionen und ihrer Rekurse zu der Person und Herrschaft des Borso d'Este führt deshalb nicht weiter, weil der daraus fließende Gewinn in erster Linie in der ohnehin nur schwerlich zu erreichenden Vollständigkeit zu sehen wäre. Nicht die Summe aller Einzelheiten des Dekorationssystems, sondern nur die Untersuchung der Struktur, derer sich der Zyklus bedient, also die eigentliche *Bildersprache* kann neue Ergebnisse hinsichtlich der mit dem Medium Bild betriebenen Strategie fürstlicher Repräsentation liefern. In einer entkontextualisierten Analyse ist dies nicht möglich, und die Pro-

⁹¹ Mit meiner Analyse möchte ich keineswegs bestreiten, dass sich der Zyklus als astrologisches Lehrgedicht lesen lässt, im Gegenteil. Bei dieser Perspektive scheint mir das Nebeneinander von Sternenglaube und einer Geistesbewegung, die man 'Aufklärung der Renaissance' genannt hat besonders beachtenswert; dieser Aspekt wurde, obwohl als eines von Warburgs Hauptinteressen überhaupt zu bezeichnen, für den Zyklus in Ferrara nicht mehr weiterverfolgt.

⁹² M. BAXANDALL: *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*, Berlin 1990 (engl. 1985). Ebenfalls R. STARN, L. PARTRIDGE: *Arts of Power ...* (wie Anm. 24) S. 117f.

blematik neuer Interpretationen bleibt die alte: Vieldeutigkeit eines überreichen Angebotes an Symbolen, die mehrfach mit Bedeutung belegt werden können, jedoch zusammen keine Gesamtinterpretation ergeben.

III. Die Rhetorik der Bilder

Die Redundanz des Bildprogramms anzunehmen, heißt zu verhindern, dass sich die Bilder, kaum mit einer Bedeutung belegt, dieser sofort wieder entziehen. Gleichzeitig lassen sich auch die vielfältigen Möglichkeiten einer zeitgenössischen Bildwahrnehmung beleuchten. Erkennt man im Spiel der vielen Möglichkeiten und Bezeichnungen der Fresken gar das Prinzip eines zeitgenössischen Umgangs mit Bildern, entfernt man sich vermutlich gar nicht so sehr vom höfischen Ideal. Im "Buch vom Hofmann" des Baldassare Castiglione schlägt Pietro Aretino am Hof der Elisabetta Gonzaga in Urbino folgendes Spiel zum Zeitvertreib vor: *"Jeder von uns soll sagen, was er über die Bedeutung des Buchstaben S denkt, den die Frau Herzogin an der Stirne trägt. Denn obwohl er sicherlich wie ein künstlicher Schleier die Aufgabe hat, etwas zu verhüllen, wird sich doch vielleicht eine Auslegung (interpretazione) finden lassen, woran sie selbst nicht gedacht hat."* Später am Abend, als der Gegenstand der Unterhaltung – der ideale Hofmann – bereits gefunden ist, bereichert Federico Fregoso die höfische Unterhaltung mit einer zusätzlichen, scheinbar formalen Spielregel: *"... und bei dieser Erörterung soll einem jeden jedweder Widerspruch erlaubt sein wie in den Schulen der Philosophen."*⁹³ Das *ragionamento*, die Kunst des wohlüberlegten und gut vorgetragenen Argumentierens, Diskutierens und Erwiderns, macht hier die eigentliche Unterhaltung selbst aus; ein Motiv möglichst elegant und *in modo spiritoso* zum Gegenstand einer Unterhaltung zu machen, gehört gewiß zu den eigenen Freuden der höfischen Kultur der Renaissance. Rhetorische Kompetenz und *sprezzatura*, gehört zu den unerläßlichen Eigenschaften des idealen Höflings, ohne die er platt, ungebildet und roh bleibt; der gute Hofmann ist auch ein wendiger Kommentator des Ambivalenten.

Die Unterhaltungen, die sich vor dem Freskenzyklus im Palazzo Schifanoia austragen ließen, kann man sich leicht vorstellen; die Erwidierungen auf eine Deutung eines gewissen Symbols wären sicherlich vielfältig, denn die Ambivalenz der Fresken lädt geradezu ein, sich seinem Kontrahenten im rhetorischen Wettstreit mit noch geistreicheren Worten entgegenzustellen, einen noch eleganteren Brückenschlag zu anderen Bildern vorzuschlagen. Das Interesse an der Bedeutung der einzelnen Symbole darf in solchen Wortgefechten wohl gleich hoch eingeschätzt werden, wie dasjenige an der Bedeutung des Buchsta-

⁹³ B. CASTIGLIONE: Das Buch vom Hofmann, München 1907 (erstmalig ital. Venedig 1528), I, 9 und I, 12.

bens S, der Elisabetta Gonzagas Stirn ziert. Die Unterhaltung der Höflinge sucht weder hier noch dort die eindeutige Bestimmung und Bedeutung von Zeichen und Symbolen, sondern erfreut sich am Spiel der Möglichkeiten, wobei der rhetorischen Form und der Eleganz des Vortrags zentrale Bedeutung zukommt.⁹⁴ Die Debatte um Bedeutung, Auslegung und Wiedererkennen bestimmter, scheinbar verschlossener Motive bedeutet jedoch nicht alleine Geselligkeit und Unterhaltung, sondern festigt gleichzeitig den höfischen Diskurs und damit die soziale und politische Organisationsform selbst, in der dieser Diskurs stattfindet.

Wie der höfische Diskurs anhand der Fresken der Sala dei Mesi geführt worden ist, verrät uns der *Cortegiano* nicht;⁹⁵ die rhetorischen Strategien lassen sich freilich als ein Modell von Ausdruck und Wahrnehmung aufnehmen, wie es in den höfischen Gesellschaften des ausgehenden 15. Jahrhunderts verbreitet ist, und in die allgemeine Diskussion um Bilder integrieren. Gerade weil sie kein ausgewähltes Objekt im Auge hat, vermag die kunsttheoretische Literatur, strukturell über Bilder und deren Funktionen zu sprechen. Dabei ist seit der Untersuchung von Baxandall bekannt, in welchem Masse die Rhetorik für die Entstehung der modernen Kunsttheorie relevant ist, während dies für den Humanismus im allgemeinen der Forschung seit längerer Zeit bewußt war.⁹⁶

Um zu erklären, wie ein Bild zu beginnen sei, beschreibt Leon Battista Alberti in seinem Traktat über die Malerei Bilder als offene Fenster. "*Vorerst beschreibe ich ein rechtwinkliges Viereck beliebiger Größe, welches ich mir wie ein offenes Fenster vorstelle, wodurch ich das erblicke, was hier gemalt werden soll.*"⁹⁷ Nehmen wir Albertis Metapher auf, eröffnet uns der Zyklus im Palazzo Schifanoia einen eindrucklichen Ausblick auf die 'höfische Landschaft' Ferraras. Das Publikum blickt durch die Fresken als Fenster hindurch auf die

⁹⁴ Hierzu zuletzt M. HINZ: *Rhetorische Strategien des Hofmannes. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992.

⁹⁵ An diesem Punkt wäre wohl auch eine zeitgenössische Bildbeschreibung, wie sie oben für die *camera degli sposi* herbeigezogen wurde, nicht von grossem Interesse. Denn die Suche nach Beschreibungen, von denen man sich gemeinhin Erkenntnis über zeitgenössische Wahrnehmungsweisen verspricht, schenkt der Tatsache nicht genügend Beachtung, dass es sich dabei natürlich ebenfalls um Rhetorik handelt.

⁹⁶ M. BAXANDALL: *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford 1986². Zur Bedeutung der Rhetorik für den Humanismus. H. BARON: *The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton 1966; C. VASOLI: *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. >>Invenzione<< e >>Metodo<< nella cultura del XV e XVI secolo*, Mailand 1968.

⁹⁷ "*Scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una fenestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto.*" L. B. ALBERTI: *Della pittura libri tre*. Hg. von H. JANITSCHKE. In: *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, XI (1877), S. 79.

ideale Hofhaltung des Borso d'Este und auf sein innerstes Zentrum, den Fürsten selbst. Mit dem Blick nehmen die Betrachter nicht nur die Person des Fürsten wahr, sondern auch die von dessen prachtvoll geschmücktem Körper ausgehende Herrschaft über Stadt und Land.

Albertis Traktat der Malerei, wie er ihn um 1435 als erste modernen Kunsttheorie formuliert, basiert auf dem Vorbild der klassischen Rhetorik; für das zweite und dritte Buch ist die Rhetorik geradezu Ausgangspunkt. Dabei ist die Interdependenz von Rhetorik und Kunsttheorie als Möglichkeit der Theoriebildung von Alberti erkannt worden. Alberti selbst bezeichnet sein Interesse als theoretisch, wenn er vom Ursprung und der Geschichte der Malerei zu sprechen beginnt, wobei er sich explizit von Plinius abgrenzt: *„Doch hier verschlägt es nicht viel zu wissen, welche die Erfinder dieser Kunst, oder wer die ältesten Maler gewesen, da ich nicht wie Plinius Geschichten erzählen will, sondern von Neuem ein Lehrbuch der Kunst der Malerei anfertigen möchte. Findet sich doch keine Schrift hierüber in unserem Zeitalter vor, ...“*⁹⁸ Die Möglichkeit, ein solches theoretisches Interesse überhaupt zu formulieren, ist in doppelter Weise gebunden. Einerseits sind, wie Baxandall gezeigt hat, eine Rezeption der von der Antike geprägten Analogie von Rhetorik und bildender Kunst durch die Humanisten und die Kenntnis erster theoretischer Konzepte der Rhetorik nötig; andererseits erklärt sich die Entwicklung einer solchen Systematik auch in Abhängigkeit der jeweiligen philologischen Möglichkeiten.⁹⁹ Die Verfügbarkeit der Schriften Ciceros und Quintilians erweist sich als wesentliche Voraussetzung des Malertraktats von Alberti. In der zweiten Hälfte des Jahres 1421 entdeckt der Bischof von Lodi, Gerardo Landriani, in seiner Kathedrale die vollständigen Werke Ciceros zur Rhetorik. Mit der Transkription der Texte wird Gasperino Barzizza beauftragt, der seit 1407 in Padua als Lehrer für Rhetorik und Moralphilosophie tätig ist.¹⁰⁰ Die Schriften Quintilians hingegen werden in Italien durch Poggio Bracciolini bekannt, der im Kloster von St. Gallen im Jahre 1416 eine Handschrift entdeckt; in Frankreich sind sie bereits seit den

⁹⁸ *„Ma qui non molto si richiede sapere quali prima fussero inventori dell'arte o pictori, poi chè noi non come Plinio recitiamo storie ma di nuovo fabbrichiamo una arte di pictura, della quale in questa hetà quale io vegga nulla si truova scritto.“* In: L. B. ALBERTI: *Della pittura ...* (wie Anm. 97) S. 92.

⁹⁹ M. BAXANDALL: *A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este*. In: *JWCI* 26, 1963, S. 304-327; IDEM: *Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the >De viris illustribus<*. In: *JWCI* 27, 1964, S. 90-108; IDEM: *Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras*. In: *JWCI* 28 (1965), S. 183-204; IDEM: *Giotto and the Orators ...* (wie Anm. 96) S. 121-139; K. PATZ: *Zum Begriff der >Historia< in L. B. Albertis >De pictura<*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, 1986, S. 269-287.

¹⁰⁰ *Biographische Angaben zu Barzizza liefert G. MARTELOTTI: Gasperino Barzizza*. In: *Dizionario biografico degli italiani*, Rom 1965, Bd. 7.

90er Jahren des 14. Jahrhunderts nachweisbar.¹⁰¹ Die Schriften Ciceros und Quintilians sind zu Beginn des 15. Jahrhunderts in Italien bekannt. Alberti selbst ist in seiner Studienzeit in Padua mit dem Kreis von Gasperino Barzizza in Berührung gekommen und mit der aktuellen Diskussion um Rhetorik vertraut.¹⁰²

Albertis Traktat zur Malerei läßt sich denn auch sowohl im Aufbau wie in der von ihm verwendeten Terminologie als eine Rhetorik der Bilder lesen. Die drei Bestandteile *circumscriptio*, *compositio* und *lumen receptio*, die Alberti zur Beschreibung der Malerei verwendet, haben in der Rhetorik ihre Gegenstücke in *inventio*, *dispositio* und *elocutio*.¹⁰³ Hier soll das Augenmerk jedoch etwas vom systematischen Aufbau des Traktats auf die rhetorischen Begriffe selbst gelenkt werden, die Alberti zur Beschreibung der Malerei verwendet.

“*Quello che prima dà volupta nella istoria, viene dalla copia e varietà delle cose.*”¹⁰⁴ *Copia* und *varietà* sind Termini, die bereits in den Schriften Ciceros und Quintilians vorkommen.¹⁰⁵ Mit theoretischer Grundlage und Terminologie der klassischen Rhetorik vertraut nimmt Alberti diese Termini in seinen Malertraktat auf; nicht als leere Begriffe, sondern als eine mit der von der Rhetorik begründeten Bedeutung konnotierte Terminologie formulieren sie in Albertis Schrift eine Rhetorik der Bilder. Der rhetorisch effektive Bildbegriff, wie ihn Alberti hier präsentiert, ist jedoch eine delikate Angelegenheit, kann doch ein Bild gerade auch rhetorisch mißlingen. Diesem Punkt gilt denn auch Albertis besondere Aufmerksamkeit. Der Einsatz von *copia* und *varietà* bewegt sich auf dem schmalen Pfad zwischen ‘gesunder Fülle’ und ‘schädlichem Übermass’. Alberti kritisiert jene Bilder, die überladen sind: “*Jene Maler tadle ich, die, um des Scheines der Reichhaltigkeit willen, kein Flecken des Bildes*

¹⁰¹ Zur Überlieferung und Verbreitung der Schriften Ciceros und Quintilians vgl. R. SABBADINI: *Storia e critica di testi latini*. Padua 1971², S. 84f. und S. 283f.

¹⁰² Biographische Angaben zu Alberti finden sich bei C. GRAYSON: L. B. Alberti. In: *Dizionario biografico degli italiani*, Rom 1960, Bd. 1.

¹⁰³ Diese direkte Analogie wird bereits für die Kunsttheoretiker des Cinquecento problematisch, denn die beiden Begriffe der *memoria* und der *actio*, die den fünfteiligen Aufbau der klassischen Rhetorik vervollständigen, finden in Albertis Traktat keine begrifflichen Gegenstücke. Die Bedeutung, die Albertis Systematik für die gesamte Kunsttheorie dennoch besitzt, zeigt sich gerade in der intensiven Auseinandersetzung mit seiner Schrift *De pictura* und dem Versuch, das Fehlen der zwei Begriffe in verschiedener Weise zu kompensieren. Vgl. K. PATZ: *Zum Begriff ... (wie Anm. 99)* S. 273.

¹⁰⁴ L. B. ALBERTI: *Della pittura ... (wie Anm. 97)* S. 117. Janitschek übersetzt wie folgt: “Das was an dem Geschichtsbild zuerst Vergnügen hervorruft, ist der Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Gestalten.” Damit wird wohl der Sinn recht deutlich verfehlt. Die Begriffe *istoria*, *copia* und *varietà* sind rhetorische Begriffe und nicht, wie Janitschek annimmt, kunsthistorische Gattungsbegriffe (Geschichts-/Historienbild). Rhetorische Begriffe bleiben in der Literaturwissenschaft denn auch meist unübersetzt, was sich hier wohl auch empfiehlt.

¹⁰⁵ Vgl. J.-C. MARGOLIN: >>Copia<<. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von G. UEDING, Tübingen 1994, Bd. 2.

leer lassen: wodurch statt der 'Composition' zügellose Verwirrung hervorgebracht wird und der Schein entsteht, dass es sich auf dem Bild nicht um einen Hergang, sondern einen Tumult handle. Und vielleicht wird dem, welcher auf würdevolle Haltung ganz besonders bedacht ist, in seinem Bild eine sehr beschränkte Anzahl von Figuren zusagen."¹⁰⁶ Er äußert kein Werturteil zugunsten der *copia* oder einer weniger reichhaltigen Ausführung (*solitudine*) eines Bildes. Albertis Kriterium ist die Wirksamkeit der Bilder, ihre rhetorische Kompetenz. In diesem wertneutralen Sinn stehen bereits bei Quintilians Schrift zur Ausbildung des Redners die entgegengesetzten Begriffe der *copia* und der *brevitas* unmittelbar nebeneinander.¹⁰⁷ Ebenso wie es in der klassischen Rhetorik dem guten Redner überlassen ist, entsprechend den Umständen und der beabsichtigten Wirkung die *copia* oder die *brevitas* anzuwenden, muß der Maler sein Bild gemäß diesen Kriterien gestalten. Nur dort, wo sie etwas aussagt, ist die *copia* zu verwenden. Dazu nochmals Alberti: "*Jenem Bilde werde ich Fülle und Mannigfaltigkeit zusprechen, wo man in richtiger Postierung alte und junge Männer, Knaben, Frauen, Mädchen, Kinder, Hühner, Hündchen, Vögel, Pferde, Rinder, Gebäude, Ortschaften u. dgl. Dinge vermischt sieht. Und jede Reichhaltigkeit werde ich loben, wenn sie nur zum Gegenstand der Darstellung in Bezug steht, und sicherlich wird die Reichhaltigkeit des Malers sich viel Anerkennung erwerben, wenn der Beschauer im aufmerksamen Betrachten all der vorgeführten Dinge lange Zeit verweilt.*"¹⁰⁸

Bei dieser allgemeinen Charakterisierung der Malerei könnte es sich auch um eine grobe Beschreibung des Zyklus im Palazzo Schifanoia handeln; die höfische Gesellschaft und die in den *contado* und *distretto* transponierte Repräsentation der Herrschaft Borso d'Este verwenden das von Alberti in seinem Traktat geforderte Arsenal von Ausdrucksmitteln. Die Vielfalt und der Reichtum an Dingen und Personen ist hier jedoch nicht um ihrer selbst willen dargestellt, sondern um die Herrschaft des Fürsten visuell wirksam umzusetzen. Neben der formalen Beurteilung des Zyklus ist auch dessen rhetorische Funktion angesprochen. Für wen diese Bildersprache bestimmt ist, an wen sich die Rhetorik der Bilder richtet, ist bei Alberti nicht näher definiert; er spricht sehr allgemein von einem Publikum oder von Betrachtern (*chi guarda*).

¹⁰⁶ "*Biasimo io quelli pictori quali, dove vogliono parere copiosi, nulla lassando vacuo, ivi non compositione ma dissoluta confusione disseminano; pertanto non pare la storia facci qualche cosa degna, ma sia in tumulto aviluppata. Et forse, chi molto cercherà dignità in sua storia, ad costui piacerà la solitudine.*" L. B. ALBERTI: Della pittura ... (wie Anm. 97) S. 119.

¹⁰⁷ Inst. orat., Buch X, 5, 8: "*sua brevitati gratia, sua copiae*".

¹⁰⁸ "*vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulle, fanciullini, polli, catellini, ucellini, cavalli, pechore, hedefici, province e tutte simili cose. Et lodero io qualunque copia quale s'apartenga a quella istoria; et interviene, dove chi guarda sopra stà rimirando tutte le cose ivi la copia del pictore aquisti molta gratia.*" L. B. ALBERTI: Della pittura ... (wie Anm. 97) S. 117.

Das Dekorationsprogramm der Sala dei Mesi vermag als rhetorisch effektives System, als welches Alberti uns die Malerei im allgemeinen vorstellt, den Betrachtern nicht nur ein Fenster zu öffnen, durch das sich ein Blick auf die ideale Hofhaltung Borso d'Estes werfen läßt, sondern hält dem Publikum auch einen Spiegel vor.¹⁰⁹ Diese Eigenschaft der Malerei beschreibt Alberti mit einer Metapher aus der Geschichte des Narziss, der sein Spiegelbild im Wasser betrachtet. *“Du könntest wohl sagen, dass Malen nichts anderes sei, als kunstvoll das Spiegelbild festzuhalten, das aus der Quelle blickt.”*¹¹⁰ Der Blick durch die Fenster ist demnach auch ein Blick in einen Spiegel und damit ein Blick zurück auf sich selbst. Der höfischen Gesellschaft Ferraras, die durch die Spiegelung auch als Protagonistin des Bildprogramms erkennbar wird, wird das ideale Hofleben und die ideale Herrschaft des Borso d'Este als Abbild, Anleitung und Drohung zugleich präsentiert. Das Spiegelbild des Borso d'Este ist dasjenige eines Fürsten, wie er uns aus Fürstenspiegeln bekannt ist. Die höfische Gesellschaft Ferraras hält sich nicht nur selbst den Spiegel des Fürsten vor, sondern dieser wird nicht zuletzt auch einem auswärtigen Publikum von Diplomaten und Fürsten vorgehalten. An jene richtet sich das Freskenprogramm als ein autoreferentielles System von herrscherlicher Repräsentation, an diese als eine stabile Herrschaft garantierende Darstellung derselben; mit beiden führen die Fresken eine kommunikative Auseinandersetzung.

Diese Kommunikation kann jedoch nur gelingen durch eine göttliche Kraft, eine Eigenschaft, die dem Bild zusammen mit der Freundschaft gemein ist. Alberti beschreibt die Magie der Bilder. *“Die Malerei birgt in sich eine wahrhaft göttliche Kraft, indem sie nicht bloß gleich der Freundschaft bewirkt, dass ferne Menschen uns gegenwärtig sind, noch mehr, dass die Toten nach vielen Jahrhunderten noch zu leben scheinen, so dass wir sie mit hoher Bewunderung für den Künstler und großer eigener Lust wieder und wieder betrachten.”*¹¹¹ Die Repräsentationsfunktion von Bildern, in dem von uns hier verwendeten zweifachen Sinn, ist schon Alberti bewußt und er hält sie für eine besondere Eigenschaft der Malerei. Weil auch dem Dekorationssystem der Sala dei Mesi diese Wirkung innewohnt, ist es möglich, dass der Bilderzyklus einen be-

¹⁰⁹ Dazu V. STOICHITA: Imago Regis: Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, 1986, S. 165-189.

¹¹⁰ *“Che dirai tu essere dipingere altra cosa che simile abbracciare con arte, quelle ivi superflue del fonte.”* L. B. ALBERTI: Della pittura ... (wie Anm 97) S. 93.

¹¹¹ *“Tiene in sè la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicitia quale fa li huomini assenti essere presenti ma piu i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta admiratione del artefice et con molta volupta si riconoscono.”* L. B. ALBERTI: Della pittura ... (wie Anm. 97) S. 88. Der Übersetzung von Janitschek kann ich hier nicht folgen, gerade weil sie die Pointe der Repräsentation unterschlägt. Subjekt des Nebensatzes bleiben *‘li huomini assenti’* und *‘i mortü’*, die man dank der Macht der Malerei in den Bildern und Gemälden *‘wiedererkennen kann’*; mit anderen Worten: sie sind, obwohl physisch abwesend, durch die Malerei hier vertreten, also präsent.

bilderten politischen Dialog formuliert, den die Herrschenden, allen voran Borso d'Este, mit sich und ihresgleichen führen. Ein Dialog, der nicht nur die Herrschaft des Borso d'Este als Ideal abbildet, sondern sie auch unablässig testet und immer wieder von neuem umzusetzen hilft.

Bildnachweis: Abb. I: Musei Civici Padova, Gabinetto Fotografico, N. 10314; Abb. 2-11 aus: A. TENENTI et al. (Hgg.): *Il Palazzo della Ragione a Padova*, 3 vols., Roma 1992, tav. 139, 293, LXXXV, 249, 308, 21, 310, 198; Abb. 12-14 aus: R. Varese: *Atlante di Schifanoia*, Ferrara 1989, S. 303, 313, 334.

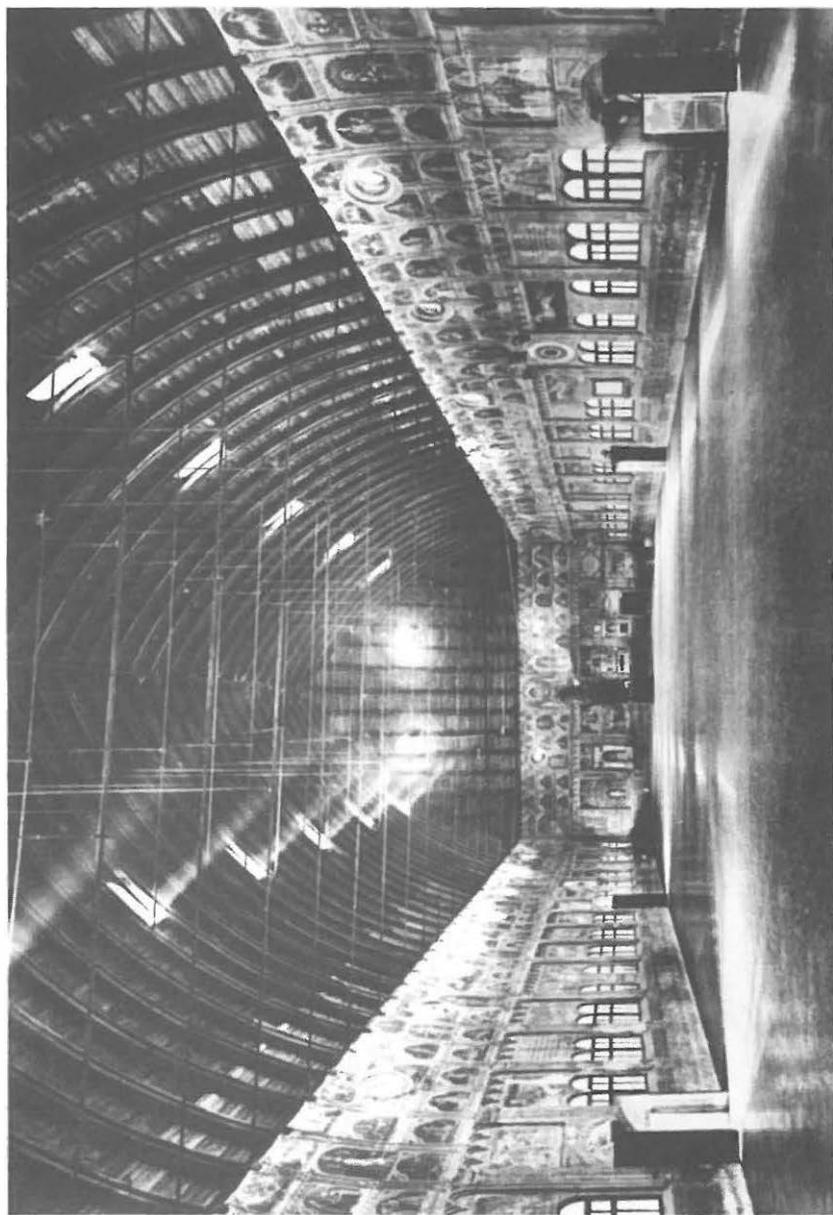


Abb. 1: Der Salone della Ragione in Padua



Abb. 2: Hl. Markus, Salone della Ragione



Abb. 3: Madonnenkrönung, Salone della Ragione



Abb. 4: *Banco dell'acquila*, Salone della Ragione

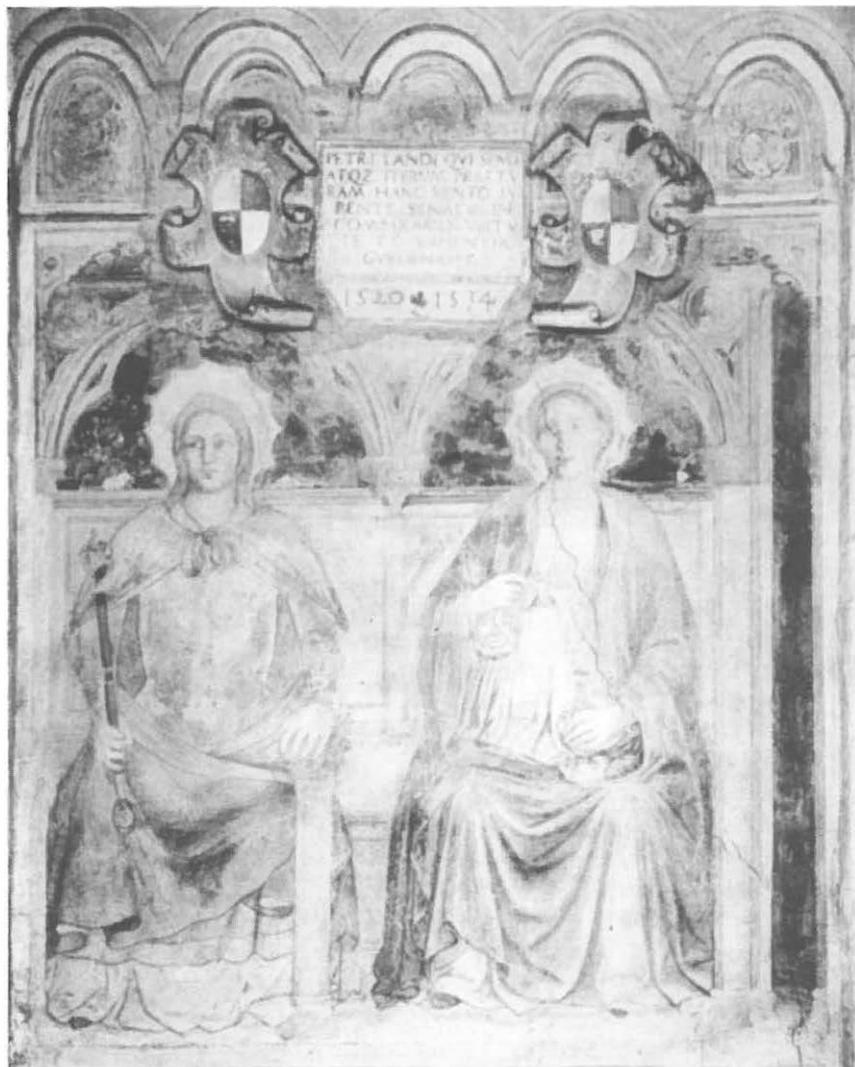


Abb. 5: Kardinaltugenden, Salone della Ragione



Abb. 6: Salone della Ragione, Ausschnitt aus der Westwand



Abb. 7: Monatsbild Dezember, Salone della Ragione



Abb. 8: Zodiakalzeichen des Fisches, Salone della Ragione



Abb. 9: Mars im Zeichen des Widder, Salone della Ragione

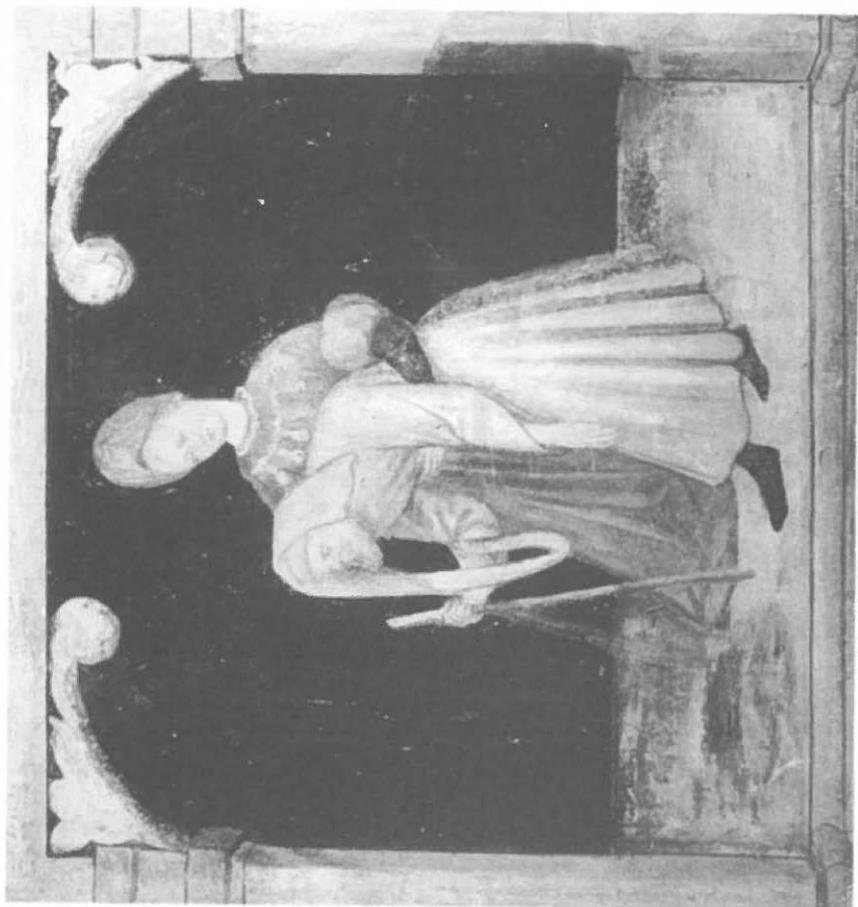


Abb. 10: *vomitus*, Salone della Ragione



Abb. 11: Die Ars mechanica der *armatura*, Salone della Ragione



Abb. 12: Francesco del Cossa, Monate März bis Mai,
Palazzo Schifanoia, Ferrara



Abb. 13: Francesco del Cossa, Monat März, Palazzo Schifanoia, Ferrara

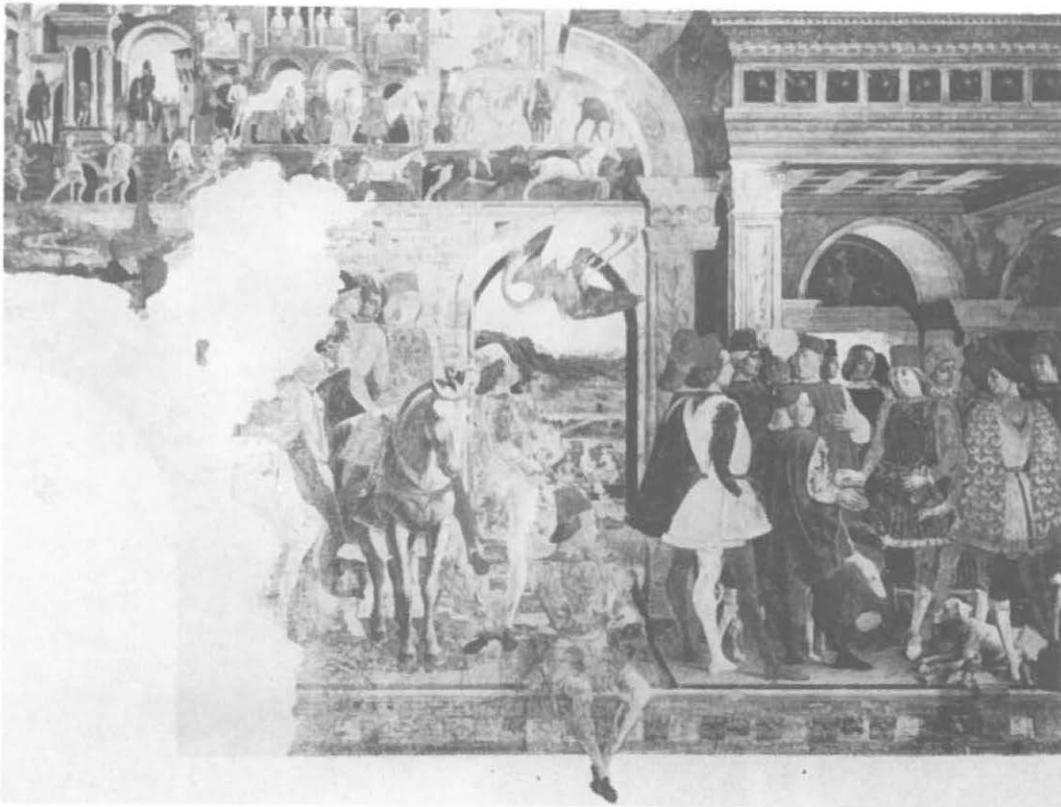


Abb. 14: Francesco del Cossa, Monatsbild April, Palazzo Schifanoia, Ferrara

MEDIUM AEVUM
QUOTIDIANUM

40

KREMS 1999

HERAUSGEGEBEN
VON GERHARD JARITZ

GEDRUCKT MIT UNTERSTÜTZUNG DER KULTURABTEILUNG
DES AMTES DER NIEDERÖSTERREICHISCHEN LANDESREGIERUNG

Titelgraphik: Stephan J. Tramèr

Herausgeber: Medium Aevum Quotidianum. Gesellschaft zur Erforschung der materiellen Kultur des Mittelalters, Körnermarkt 13, A-3500 Krems, Österreich. Für den Inhalt verantwortlich zeichnen die Autoren, ohne deren ausdrückliche Zustimmung jeglicher Nachdruck, auch in Auszügen, nicht gestattet ist. – Druck: KOPITU Ges. m. b. H., Wiedner Hauptstraße 8-10, A-1050 Wien.

Inhalt

Vorwort	5
Helmut Hundsbichler, Alltagsforschung und Interdisziplinarität	7
Andreas Külzer, Die byzantinische Reiseliteratur: Anmerkungen zu ihrer literarischen Gestaltung	35
Iliana Tschekova, Folklor-epische Paradigmen in der Nestorchronik	52
Lucas Burkart, Kommunale und seigneurale Bildersprache des Quattrocento in Padua und Ferrara	66
Rezensionen	125

Vorwort

Das vorliegende Heft 40 von *Medium Aevum Quotidianum* vereinigt eine Anzahl von Beiträgen, die in den letzten Monaten von Mitgliedern und Freunden unserer Gesellschaft zur Verfügung gestellt wurden. Diese sollen vor allem die Bedeutung vermitteln, welche interdisziplinären Ansätzen in einer Geschichte von Alltag und Sachkultur des Mittelalters zukommt.

Die Planungen für die nächsten Hefte sind insoweit fortgeschritten, als sich besonders einige Sonderbände bereits in einer konkreten Vorbereitungsphase befinden. Dies gilt vor allem für zwei Bibliographien: Detlev Kraack (Berlin) und sein internationaler Mitarbeiterstab befinden sich in den Abschlusarbeiten für eine Bibliographie zu den Graffiti des Mittelalters und der frühen Neuzeit, welche Ende 1999 oder Anfang 2000 erscheinen wird. Außerdem beschäftigen wir uns schon seit längerem mit einer Überarbeitung und sehr nötigen Ergänzung der im Jahre 1986 als *Medium Aevum Quotidianum-Newsletter 7/8* erschienenen Auswahlbibliographie zu Alltag und materieller Kultur des Mittelalters. Auch für jene ist ein Erscheinungstermin 1999/2000 vorgesehen.

Als Autor einer der nächsten Sonderbände konnte Markus Späth (Hamburg) gewonnen werden, der sich mit der räumlichen Differenzierung in der hochmittelalterlichen Klosterarchitektur am Beispiel nordenglischer Zisterzen auseinandersetzen wird.

Schließlich möchten wir Sie wieder herzlich einladen, unsere Website <http://www.imareal.oeaw.ac.at/maq/> zu besuchen. Im Augenblick finden Sie dort die Inhaltsverzeichnisse aller bisher erschienenen Bände unserer Reihe. Binnem kurzem wird dieses Angebot ergänzt werden durch die Zugriffsmöglichkeit auf den Volltext ausgewählter, uns besonders wichtig erscheinender Beiträge aus zum Teil bereits vergriffenen Bände vergangener Jahre.

Gerhard Jaritz, Herausgeber